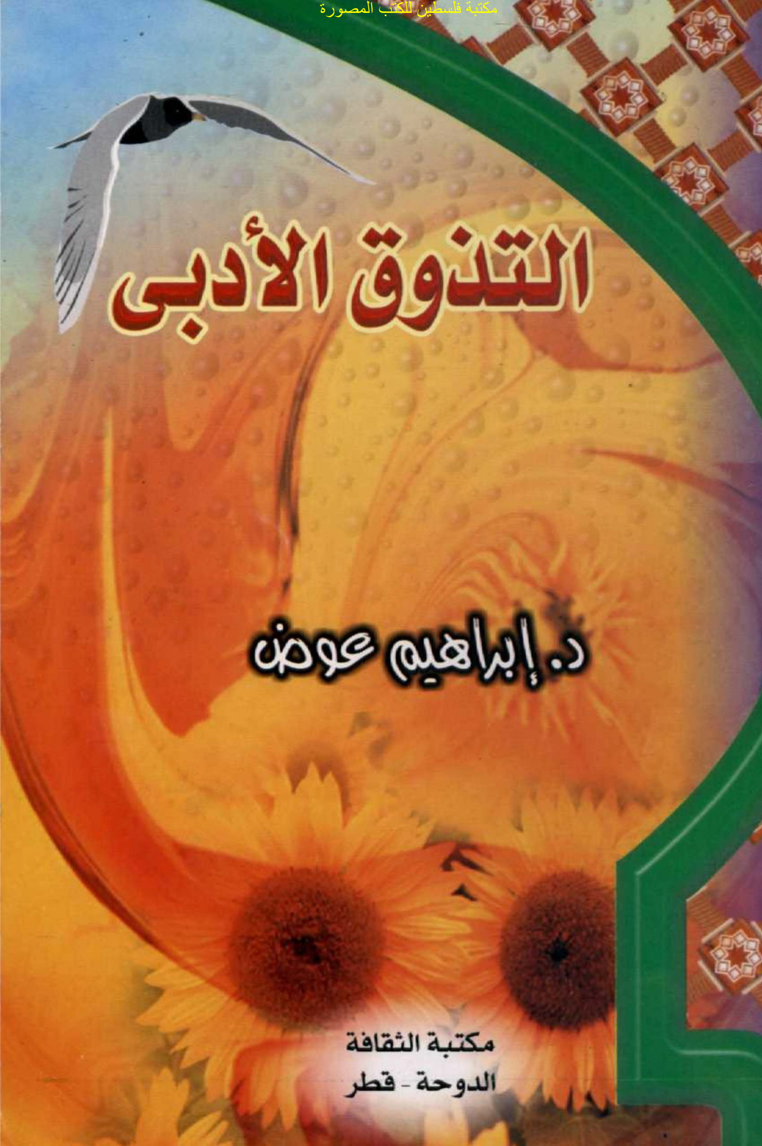

التذوق الأدبى
د. إبراهيم عوض
مكتبة الثقافة
الدوحة - قطر

التذوق الأدبى



التذوق الأدبى

د. إبراهـــيم عـــوض

١٤٢٦ هـــ - ٢٠٠٥ م

مـكـتـبـة الـثـقـافـة

الدوحة - قطر

الإهداء

إلى الدكتور جابر قميحة ، الذى كتب عن العبد لله فى صحيفة " آفاق عربية " صيف ٢٠٠٤ م كلمة عظيمة أراها أكبر منى ، لكنها فى ذات الوقت تدلّ على نبله وكرم نفسه فى وقت عزت فيه الخصال الكريمة ، كلمة سمانى فيها : " حائط الصد الإسلامى " ووصفها أحد أصدقائى بأنها وسام شرف على صدرى ينبغى ألا أخلعه أبدا ...

كلمة سريعة

الفصول التى يطالعها القارئ الكريم فى هذا الكتاب هى عبارة عن محاضرات أُلْقِيَتْ على طالبات قسم اللغة العربية فى جامعة قطر أثناء الفصل الدراسى الأول من العام الجامعى ٢٠٠٣م - ٢٠٠٤م فى مادة "التذوق الأدبى". وكنتُ قد بحثتُ فى مكتبة الجامعة عن شىء يتناول الموضوعات التى يتطلبها المقرر فلم أجد، فتوكلت على الله وأخذت أُعِدّ المحاضراتِ المطلوبةَ أَوّلاً بأوّل، مع ملاحظة أن بعض الأفكار الواردة فى الكتاب إنما تبلورت أثناء المحاضرات نفسها. ثم فكرتُ فى النهاية أنه قد يكون من المفيد نشر هذه المحاضرات فى كتاب لعلها أن تكون فرصة لتحريك الأفكار، وبخاصة أنها، فيما يُخَيَّل لى، تمثل رؤية خاصة بصاحبها فى كثير من جوانبها. وهو ما انعكس فى مناقشاتى لمؤلفى الكتب التى طالعتها عند إعداد المحاضرات، عربا كانوا أو غربيين، علاوة على أن فى الفصول المذكورة بعض الأفكار التى أحسبها جديدة، مع المبادرة بالإقرار سَلَفًا أنها، شأن أى جهد بشرى، لا يمكن أن تخلو من ملاحظات أرجو ألا تكون ذات خطر. وَفَّقَنا الله وأَيَّدَنا سبحانه برعايته وعونه. إنه نعم المولى، ونعم النصير!

مفهوم الذوق

إذا أُطْلِقَتْ كلمة "الذوق" ومشتقاتها انصرف الذهن من فوره إلى الطعام والشراب وتذوق الإنسان لهما عن طريق الفم. واللسان هو حاسة التذوق، ومن هنا رأينا "لسان العرب" مثلا يفسّر "المذاق" بأنه "طعم الشيء"، و"الذَّوَاق" بـ"المأكول والمشروب". كما جاء في "التعريفات" للجرجاني أن "الذوق" هو قوة منبثة في العصب المفروش على جِرْم اللسان تُدْرَك بها الطعوم بمخالطة الرطوبية اللعابية في الفم للطعوم ووصولها إلى العصب. وبالمثل نجد "المعجم الوسيط" يحدد "الذوق" بأنه "الحاسة التي تُميَّز بها خواصُّ الأجسام الطعمية بوساطة الجهاز الحسّي في الفم، ومركزه اللسان".

فالكلمة ذات أصل مادىّ ككثير من الكلمات الأخرى كما هو واضح، ثم اتسع معناها بحيث لم تعد تقتصر على الطعام والشراب فقط، بل أصبحت تُطْلَق أيضًا على ما يدركه الإنسان من خلال حواسّه الأخرى، ثم ما يدركه بعقله ووجدانه. وقد نص "لسان العرب" مثلا على ذلك بقوله: "من المجاز أن يُسْتَعْمَل الذوق، وهو ما يتعلق

بالأجسام، فى المعانى"، ثم ضرب لذلك قوله عزّ شأنه: "فـذاقوا وبـال أمرهم"، كما أورد عدداً من العبارات التى توسَّع فيها العـرب فـى استعمل هذه اللفظه كقولهم: "ذقتُ ما عنده"، أى خَبَرْتُه، وقولهم: "أمرٌ مستذاق"، أى مجرَّبٌ معلوم .

وإذا كان قد رُوِىَ عـن ابـن الأعرابـي (حـسبما ورد في "لـسان العرب") أن "الذوق يكون بالفم وبغير الفم" فليس المقـصود، فيمـا أحسب، أن هذا هو معنى الكلمة فى أصل وضعها، بل المـراد أن هـذا هو ما انتهى إليه الاستعمل. أى أن العربية قـد انتهـت إلى اسـتخدام "الـذوق" فـى المـأكولات والمـشروبات والملموسـات والمـسموعات والمرئيات والعقليات والوجدانيات، فأصبحنا نقول، كما جاء فـى ذلـك المعجم، إن "مـا نـزل بالإنـسان مـن مكـروه فقـد ذاقـه"، و"ذق هـذه القوس"، أى شُدّ وترها لتَخْبُر مدى لينها أو شدتها، وهو ما عبّـر عنـه الشَّمّاخ بن ضرار الشاعر المخضرم بقوله عـن قـوسٍ رامَ صـاحبُها أن يجرّبها:

فـذاق فأعطته من اللين جانبـاً　　كَفَى ولهَا أن يُغْرِق النَّبْلَ حاجِزُ

ومنه قولهم: "ذاق الرجل عُسَيْلة المرأة"، أو"ذاق فلان حنـان أمـه صـافيا"، أو "تـذُوَق القـصيدةَ أو اللوحـة أو الأغنيـة الفلانيـة"، أو "اليتـم مرّ المذاق"، أو "فلان لـيس عنـده ذوق"، أى فـى سـلوكه أو

كلامه جلافة تصدم الناس وتنفّرهم منه لعدم مراعاته الآداب المتعارف عليها فى التعامل بين الناس. ومن ذلك أيضا قول الواحد منا إنه لا يستطيع تذوق مادة الكيمياء أو الجغرافية أو كتابات المؤلف الفلانى أو أفلام الرعب أو المسرحيات المكتوبة بالعامية أو المدرسة السريالية أو التجريدية في التصوير...إلخ، وهو ما يدلنا على مدى الاتساع الشديد الذى اتسعته هذه الكلمة بحيث أضحت تضمّ كل ألوان الطيف فى عالم الإحساس الجسمى والشعور الوجدانى والإدراك العقلى. وفى ضوء هذا يمكننا فهم ما أورده الزبيدى فى "تاج العروس" عن بعض مشايخه من أن "الذوق" هو "مباشرة الحاسة الظاهرة والباطنة، ولا يختص ذلك بحاسة الفم فى لغة القرآن ولا فى لغة العرب".

أما متى بالضبط انتهى الأمر إلى التوسع فى معنى "الذوق" على هذا النحو فليس فى مكنة أحد الوصول إلى الإجابة عليه لأن ذلك يحتاج إلى نصوص مدوّنة تُواكِب اللغة منذ ميلادها، وهو ما لا وجود له في حالتنا هذه. ومع ذلك فإن في شعر الجاهليين والـمُخَضْرَمين شواهدَ غير قليلة على استعمل كلمة "الذوق" خارج دائرة المطعوم والمشروب، وأحيانا خارج دائرة الإحساسات الجسمية كلها. ومن هذه الشواهد قول عنترة:

فـإذا ظُلِمْتُ فإن ظُلْمَى باسلٌ　　مُــرٌّ مذاقته كطعم العلقمِ

وقول طفيل الغنوى:

فذوقوا كما ذقنا غـداة محجَّـرٍ　　من الغيظ فى أكبادنا والتحوُّبِ

وقول ابن مقبل:

أو كاهتزاز رُدَيْنىٍّ تذاوَقَــه　　أيدى التِّجار فزادوا متنه لِينا

وقول نهشل بن جرِّىّ:

وعهد الغانيات كعهد قينٍ　　ونَتْ عنه الجعائلُ مستذاقِ[1]

وقول الشَّمَّاخ بن ضرار عن قوس من الأقواس:

فـذاق فأعطتـه من اللين جانباً　　كفى ولها أن يُغْرِقِ النَّبْلَ حاجِزُ[2]

والملاحظ أنـه، فـى المواضـع التـى وردت فيهـا هـذه الكلمـة أو مشتقاتها فى القرآن المجيد، وهى تربو على الستين موضعا، لا نجـدها قد استُعْمِلت فى الطعـام والشـراب إلا فـى نطـاق جد ضئيل لا يعدو ثلاث آيـات هـى: "فلمـا ذاقـا الـشجرة"[3]، "لايـذوقون فيهـا بـردا ولا شرابا"[4]، "هذا، فليذوقوه، حميـم وغسّـاق"[5]. أما بقية المواضع فقد استُعْمِلَتْ فيها خارج ذلك النطاق، مثل: "فذاقت وبـالَ أمرها"[6]، "ذاقـوا بأسَنا"[7]، "وتَذُوقوا السوءَ بما صددتم عن سبيل

الله"[8]، "بدّلناهم جلودا غيرها ليذوقوا العذاب"[9]، "وذوقوا عذاب الحريق"[10]، "ذوقوا ما كنتم تعملون"[11]، "ذوقوا فتنتكم"[12]، "ذوقوا مس سقر"[13]، "فأذاقها الله لباس الجوع والخوف"[14]، "فأذاقهم الله الخزى فى الحياة الدنيا"[15]، "أذاقكم منه رحمة"[16]، "كل نفس ذائقة الموت"[17].

والملاحظ أن بعض مترجمى القرآن يُبْقُون على كلمة "الذوق" فى اللغة التى يترجمونه إليها حين يكون الحديث عن ذوق الوبل أو البأس أو العذاب أو الرحمة مما يستعمل فيه "الذوق" مجازا كما فعل مثلا مترجمو تفسير القرآن الذي قام به العالم الهندي الشهير مولانا أبو الكلام أزاد[18] إلى اللغة الإنجليزية، وذلك على عكس ما فعله بعض آخر، ومنهم د زينب عبدالعزيز فى ترجمتها الفرنسية للقرآن، فإنها فى الآيات التى استُعْمِل فيها "الذوق" للعذاب مثلا قد ترجمته بكلمة "subir"، ومعناها "التحمل والمكابدة"، رغم أن الفرنسيين والإنجليز يستخدمون لفظ "الذوق" فى المعاناة أيضا كما سنرى بعد قليل[19].

فإذا تحوّلنا إلى أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام نجد أنها، فى استعمالها لهذه الكلمة، لا تختلف عن القرآن الكريم، وهذه بعض أمثلة على ما نقول: "ذاق طعمَ الإيمان مَنْ رَضِيَ بالله..."[20]،

"وذاق بعضهم بأس بعض"[٢١]، "حتى تذوقى عُسَيْلَته ويذوق عسيلتك"[٢٢]، "لا أذاقه الله عذابا أليما"[٢٣]، "أذَقْتَ أوّلَ قريشٍ نكالا، فأذِقْ آخرَهم نوالا"[٢٤]، "إنى وجدت الموت قبل ذوقه"[٢٥].

وليس هذا الأمر بمقصور على لغة الضاد، ففى لغة جون بول يستخدمون كلمة "taste" لذوق الطعام والشراب كقولهم: "taste–buds"للحُلَيْمات الموجودة على سطح اللسان، والتى من خلالها تتم عملية تذوق الطعام والشراب. كما يستخدمونها أيضا فى "الرغبة والميل والتجربة وأدب السلوك" وما إلى ذلك، كقولهم: "I have no taste for excitement: لستُ من عشاق الصخب"، و " He has never tasted defeat : لم يذق طعم الهزيمة قط"، و "A man of taste: رجل سليم الذوق". وفى الفرنسية يقولون: “goûter” للتصبيرة التي يتناولها الإنسان، وفى ذات الوقت نراهم يقولون إن فلانا عنده "goût pour la peinture": ميل إلى الرسم " أو إنه " s`habiller avec goût": يتأنق فى ملابسه" أو "goûter la musique : يتذوق الموسيقى" أو " goûter les tous métiers: جرَّبَ جميع المهن" أو " goûter la mort: ذاق الموت". كما يصفون لوحة مثلا بأنها "un taleleau dans le goût moderne:

على الطراز الحديث"، أو يقول الواحد منهم معبرا عن رأيه فى مسألةٍ ما : "a mon goût : فى رأيى، أو من وجهة نظرى"...وهكذا.

ولعل القارئ قد تنبّه إلى أن الفرنسيين يستخدمون للتصبيرة كلمة "goûter". أى أن التذوق عندهم إنما يقع على القليل من الطعام والشراب، وهو ما نجده عندنا أيضا، ففى "تاج العروس" مثلا أن أصل الذوق فيما يقل تناوله، أما الكثير فيقال له: "الأكل"، وأن القرآن إذا كان قد اختار لفظ "الذوق" للعذاب الأخروى رغم طوله وشدته على عكس ما هو متعارف عليه من أن "الذوق" للقليل، فلكى يُعْلِم أن الكلمة صالحة مع ذلك للكثير أيضا .

والواقع أن المسألة تحتاج إلى شىء من التفصيل، إذ لا ريب فى أن التذوق يقع فعلا بلقمة طعام أو رشفة شراب، لكن إذا كانت هناك مثلا مأدبة حافلة بالأكال والأشربة المختلفة ومدعوٌّ لها طائفة من الأصدقاء المقربين ليتناولوا طعامهم على ضوء الشموع وأنغام الموسيقى فى الوقت الذى يقدَّم لهم الطعام طبقاً بعد طبق، فإن التذوق فى هذه الحالة لا يتم بالقليل، إذ لابد أن يأخذ الطاعم راحته ليستمتع بهذا الجوّ (أو فلنقل: "ليتذوقه") كما ينبغى. وبالمثل لا يستطيع قارئ القصيدة أو الرواية أن يتذوقها بمجرد قراءته لسطر منها أو سطرين أو صفحة أو صفحتين أو فصل أو فصلين أو حتى

ثلاثة أو أربعة...، بل لا مناص من إتمامه المطالعة إلى نهاية العمل، وربما احتاج الأمر منه بعد ذلك كله إلى معاودة مطالعته ثم التأمل المستأنى له كى يقدر على النفوذ إلى أغواره وقممه، وتذوقه كما يجب. أى أن المسألة نسبية: فإذا كان المقصود مجرد الإحساس بطعم الأكل أو الشرب ففى هذه الحالة تكفى لُمْجة، أما إذا أريد الاستمتاع الحقيقى فلا مفرّ من أكلةٍ تُتَنَاوَل على مهل ويتخللها الحديث الودود مع الحاضرين على خلفية من الموسيقى...إلخ. وهكذا كله فى الأكل والشرب، أما فى ميدان الأدب والفنون فإن الأمر يحتاج بكل تأكيد إلى طويل وقت حتى ينتهى المتذوق من قراءة العمل أو استماعه أو تأمله إلى نهايته.

والآن، وبعد أن تعرضنا لمعنى كلمة "الذوق" حقيقة ومجازا، نشير إلى أن هذا "الذوق" يحتل عند المتصوفة وفى الآداب والفنون والنقد مكانة متميزة، فهو لدى العارفين "منزل من منازل السالكين أثبت وأرسخ من منزلة الوجد" كما جاء فى "تاج العروس". وقد عرّفه الجرجانى فى "تعريفاته" بأنه "عبارة عن نور عرفانى يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه يفرقون به بين الحق والباطل من غير أن ينقلوا ذلك من كتاب أو غيره". أما فى "الاصطلاحات الصوفية" لكمال الدين فـ"الذوق" هو "أول درجات شهود الحق بالحق فى أثناء

البوارق المتوالية عند أدنى لبث من التجلى البرقى، فإذا زاد وبلغ أوسط مقام الشهود يسمى "شربا"، فإذا بلغ النهاية يسمَّى "رِيًّا"، وذلك بحسب صفاء السرّ عن لحوظ الغير" حسبما نقله التهانوى فى "كشاف اصطلاحات الفنون".

وفى المادة التى خصصتها "الموسوعة الفلسفية العربية" لكلمة "ذوق" يذكر د. أبو الوفا التفتازانى أن هذا الاصطلاح يشير إلى طبيعة المعرفة عند صوفية الإسلام، "فهى عندهم ليست حسية أو استدلالية عقلية، وإنما هى حاصلة عن طريق الذوق"، ثم يمضى قائلاً إن استخدام هذا المصطلح يعود إلى تاريخ مبكر، إذ أورده القشيرى فى "رسالته" ذاكرا أنه يمثل المرحلة الأولى من مراحل ثلاث هى على التوالى: "الذوق"، أى فهم المعانى، ثم "الشرب"، وهو السكر بالأحوال، ثم "الرِّىّ"، الذى يعرفونه بأنه "صحو بالحق يقترن بالفناء عن كلّ حظّ"[٢٦].

وهذا الكلام يعيدنا إلى ما قيل فى تعريف "الذوق" لغويا من أنه إنما يختص بالقليل، بخلاف "الأكل" فإنه للكثير، وإن كان المتصوفه قد استعاضوا عن "الأكل" بـ"الشرب" اتساقاً مع حديثهم عن الخمر الإلهية، إذ الخمر تُشْرَب ولا تؤكل. وقد بَيّنّا رأينا فى مسألة القلة والكثرة بالنسبة للذوق، وليس من داعٍ إلى إعادة القول فيه كرة

أخرى. لكن لابد من أن نقول كلمةً فى تفسيرهم للذوق، فهم يتحدثون، كما نرى، عن تجلى الله فى قلوب أوليائه. فإن كانوا يقصدون أن المتصوف يشاهد الله سبحانه فهو كلام غير مقبول، إذ إن موسى عليه السلام، على جلال النبوة، لم يتحقق له ذلك وخرَّ صَعِقاً عندما تجلى ربه للجبل حسبما جاء في الآيه ١٤٣ من سورة "الأعراف"، كما أكدت عائشة رضى الله عنها أن من ادّعى رؤية الرسول صلى الله عليه وسلم لربه فقد أعظم الفِرْية. فكيف يزعم المتصوفة لأنفسهم ما لم يقع للأنبياء؟

كذلك فقولهم إن "الذوق" الذى يعانيه الصوفى يغنيه عن إدراكات الحواس والدراسة وقراءة الكتب والتفكير العقلى هو أيضا دعوى جامحة لا تستحق غير الرفض، لأن هذه الحالة لا تتحقق لغير الأنبياء، إذ ينزّل الله سبحانه عليهم وحيه فيقوم لهم مقام الكتب والدراسة بالنسبة لنا نحن البشر العاديين، الذين لا يمكننا اكتساب أية معرفة إلا من خلال القراءة والاستماع وسائر الحواس، فضلاً عن التجارب التى نمرّ بها فى رحلة الحياة. وعلى هذا فأى شعورٍ يحسّه المتصوف مما يزعمونه تجليا لله سبحانه على قلبه ليس إلا محصلة لما اكتسبه من معارف تعلمها من الكتب أو أخذها عن المشايخ أو استقاها من تجارب الحياة اليومية ولما أداه إليه عقله من أفكارٍ و وجدانات. هذه

هى حقيقة الأمر، ولا شىء غير ذلك! ولو أنهم قد عرّفوا "الذوق" بأنه اللذة التى يشعر بها الصوفىّ جراء إخلاصه فى عبادته وإقباله على ربه إقبال الخشية والإخبات، أو جراء زهده فى حطام الدنيا وقيامه على مساعدة المحتاجين والضعفاء بما يملك من مالٍ أو صحة أو علم مثلا، لقلنا: نعم، ونَعام عين، أما تلك الدعوى الجامحة فكلا وألف كلا!

ولعل هذا ما تومئ إليه كلمات د. التفتازانى حين ذكر أن المعرفة عند أهل التصوف "ذات طبيعة وجدانية ذاتية تماما"، وأن "اعتبار المعرفة الصوفية ذوقا يجعل من التصوف شيئا أقرب إلى الفن، الذى يقوم على الخبرة الذاتية والمعاناة، منه إلى العلم. وهذا يفسر اختلاف الصوفية فى التعبير عن معارفهم لأن كل صوفى إنما يعتمد فى التعبير على ذوقه الخاص وتجربته الشخصية"[٢٧].

ولعلنا قد لاحظنا أن تعريف الصوفيين للذوق لا يقف به عند الناحية الوجدانية فقط، بل يمده ليشمل الجانب العقلى أيضا، وهو ما يصدق على "الذوق" فى مجال الأدب، بخلاف تذوق الطعام أو الموسيقى أو النسيم العليل أو العطر وما أشبه مما لا يحتاج الإنسان معه إلى أن يفهمه بعقله قبل أن يتذوقه. أستبق فأقول هذا الآن قبل أن أعود إليه بالتفصيل فيما بعد لأن بعض النقاد فى الآونة الأخيرة يَدْعُون إلى أن يدخل القارئ على العمل الأدبى مباشرة دون محاولة

الاستعانة على فهمه بالاطلاع على أخبار مُبْدِعه مثــلا أو معرفة الظروف التى أحاطت بإبداعه..إلخ، وهو ما يقف بيقينٍ حاجزا بين القارئ وتذوق النص، لأنه فى مجال الآداب لا تذوُّقَ دون فهم. كما أنه كلما زاد فهم النص والتغلغل فى أغواره وأبعاده ازدادت اللذة الحاصلة من هذا التذوق.

وقد استُعْمِلت كلمة "الذوق" فى النقد العربى القديم منذ وقت مبكر: ففى مقدمة "عيار الشعر" مثلا لابن طباطبا العلوى(ت٣٢٢هـ) نقرأ أن الشعر "كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطبتهم بما خُصَّ به من النظم الذى إن عُدِل به عن جهته مجّته الأسماع وفسد فى الذوق. ونظْمه معلوم محدود، فمَن صَحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظْم الشعر بالعَرُوض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العَرُوض والحِذْق به حتى تعتبر معرفته المستفاده كالطبع الذى لا تكلف فيه"(٢٨). وفى "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجانى(ت٤٧١هـ) يقابلنا على سبيل المثل هذا النص الذى يقول فيه ذلك الناقد الكبير: "واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب(٢٩) موقعا من السامع ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة. فأما من كانت الحالان والوجهان عنده سواء...فما أقل ما

يجدي الكلام معه. فليكن مَنْ هذه صفته عندك بمنزلة مَنْ عدم الإحساس بوزن الشعر والذوق الذى يقيمه به والطبع الذى يميز صحيحه من مكسوره... فى أنك لا تتصدى له ولا تتكلف تعريفه"[٣٠]. بل إن ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) ليفرّق بين "الذوق السليم"، ويقصد به الملكة الفطرية التى يدرك بها الإنسان مواطن الجمال فى الأدب، و"ذوق التعليم"، وهو الذوق المصقول الذى درس صاحبه قواعد البلاغة والنقد. يقول: "اعلم أيها الناظر فى كتابى أن مدار علم البيان على حكم الذوق السليم الذى هو أنفع من ذوق التعليم"[٣١]. كذلك نقرأ لابن أبى الحديد (ت٦٥٦هـ) أن "معرفة الفصيح والأفصح والرشيق والأرشق من الكلام لا يدرك إلا بالذوق، ولا يمكن إقامة الدليل عليه"[٣٢]. وبالمثل يجعل ابن خلدون (ت٨٠٨ هـ) مدار البلاغة على الذوق، إذ يقول: "اعلم أن لفظة "الذوق" يتداولها المعتنون بفن البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للّسان، واستُعِير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقرّ اسمُ "الذوق"، الذى اصطلح عليه أهل صناعة البيان، وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم. ولكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان من حيث النطق بالكلام، كما هو محل لإدراك الطعوم، استعير لها اسمه. وأيضا فهو وجدان اللسان، كما أن الطعوم محسوسة له، فيقال له: ذوق"[٣٣]...وهكذا.

أما بالنسبة للنقد الأوروبى فقد جاء مثلا فى "A Dictionary of Literary Terms " أن لفظة "الذوق : taste" قد أصبحت مصطلحا نقديا أواخر القرن السابع عشر الميلادى، إذ نجد مثلا فى كتاب "Les Caractères" للناقد الفرنسى لابروير أنه فى الأمور الفنية: il y a donc un bon et un mauvais goût" هناك ذوق سليم وذوق فاسد"، كما يحدد أديسون فى بداية القرن الثامن عشر الميلادى "الذوق" بأنه تلك الملكة النفسية التى من شأنها إدراك نواحى الجمال فى نتاج كاتب ما والتلذذ بها، وكذلك الالتفات إلى جوانب النقص فيه والنفور منها. ثم استقر هذا الاصطلاح فى ميدان النقد الأدبى فى القرن الثامن عشر لينتشر بعد ذلك فى الكتابات التى تبحث فى فلسفة العلوم والجمال[٣٤].

ويؤكد هذا ما جاء فى كل من "Grand Larousse de la Langue Française "[٣٥] و"The Oxford English Dictionary"[٣٦]، إذ يقول قاموس لاروس الكبير إن استعمل كلمة "goût" للدلالة على الملَكة التى ندرك من خلالها الجمال والقبح، وكذلك الكمال والنقص فى الإبداع

الأدبى والفنى، يرجع إلى أواسط القرن السابع عشر. وهو يستشهد على ذلك بعبارات مأخوذة من فولتير وتين ولابروير وغيرهم. كما نقرأ فى قاموس أكسفورد أن دلالة كلمة "taste" على الشعور بما هو لائق او منسجم أو جميل، وعلى القدرة على إبصار الجمال وتقديره سواء فى الطبيعة أو فى ميدان الفنون، وعلى نحوٍ خاصٍ الملكة التى ندرك بها ونستمتع من خلالها بما هو ممتاز فى الفن والأدب وما أشبه، يعود تاريخها إلى القرن السابع عشر. وقد مثّل لهذا بنصّ من ملتون وآخر من كولجريف فى ذلك القرن.

والملاحظ أن بعض النصوص التى تتحدث عن "الذوق" بمعناه الأدبى والفنى تحصر مهمته فى إدراك الجوانب الجميلة فى العمل الأدبى والفنى، غافلةً عن أن الذوق فى معناه الأصلى، أى ذوق المطعوم والمشروب، لا يقتصر على الحلو وحده، بل يشمل الحلو والمرّ والمِلْح والمزّ والحامض...إلى آخر الطعوم. وليس يُعْقَل أن تكون وظيفة الذوق الأدبى هى إبصار الجميل فقط، بل الجميل والقبيح، والحَسَن والردىء، والممتع والمنفّر...وهلم جرا. وهذا من الوضوح بمكان بحيث يعجب الإنسان كيف فات أولئك النقادَ الالتفاتُ إليه، فقارئ النص الأدبى أو الناظر إلى اللوحة المصورة أو المستمع إلى القطعة الموسيقية مثلا قد يجد فى العمل الذى بين يديه ما يسره ويثير نشوته وأَرْيَحِيّته، أو قد يجد فيه

ما يهيج منه النفور ويجعله يلوى عِطْفه ويزورّ بوجهه ضيقاً وضجرا. ومبعث هذا وذاك هو الذوق الأدبى أو الفنى. ومن النصوص التى قصرت الذوق على إدراك الجوانب الجميلة فى الإبداعات الأدبية والفنية ما جاء فى "Current Literary Terms" من أن "الذوق: taste" هو الملكة التى ندرك بها ونحبّ ما هو جميل، وبخاصة فى الآداب والفنون"[٣٧]. ومثله ما يقول د. جميل صليبا فى تعريفه للذوق الأدبى من أنه "قوة إدراكية لها اختصاص بإدراك لطائف الكلام ومحاسنه الخفية"[٣٨]. ومن هنا فإننا مع التعريف الذى ساقه د. جبور عبدالنور للذوق الأدبى من أنه "ملكة الإحساس بالجمال والتمييز بدقة بين حسنات الأثر الفنى وعيوبه وإصدار الحكم عليه"[٣٩]. والواقع أن الإنسان لا يستطيع أن يميز الجمال ويستمتع به إلا إذا كان قادرا فى ذات الوقت على تمييز القبح والاشمئزاز منه، فبضدّها تتميز الأشياء كما هو معروف.

بَيْد أن القارئ لا يمكنه تذوق العمل الأدبى إلا إذا فهمه أولا، وذلك على العكس من تذوق الطعام والشراب أو الاستمتاع بالعطر الفوّاح أو الانبهار بمنظر البحر عند الغروب أو الضيق بالأصوات المزعجة أو الاشمئزاز من رائحة الجيف المنتنة مثلا، إذ الشعور بتلك الأشياء والتلذذ بها أو النفور منها لا يحتاج منا إلى

أن نفهمها أولا، بل يقع مباشرة ودون الحاجة إلى بذل أي جهد من جانبنا. أما فهم العمل الأدبى فيقتضى أن نفهم اللغة التى كُتِب بها ونفهم مضمونه. ويزداد فهمنا له ويعمق إذا أضفنا إلى ذلك معرفة كل ما نستطيع الوصول إليه من معلومات تتعلق بمبدعه والظروف التى أبدعه فيها...إلخ.

ولا ريب أن القارئ إذا لم يكن عارفا باللغة التى كُتِب بها العمل الأدبى فلن يفهم منه شيئا، ومن ثم لن يكون بمقدوره أن يتذوقه. على أن يكون معلوماً أن معرفة اللغة درجات متفاوتة: فمنّا من يعرف اللغة التى ينتمى إليها العمل الأدبى معرفةً عامةً دون أن يفهم نحوها وصرفها أو يعرف شيئا عن بلاغتها فى التعبير، كما قد يكون محصوله اللغوى من الألفاظ والتعبيرات غير كافٍ، أو ربما لم يكن مهيأ للتعامل إلا مع لغة العصر الذى يعيش فيه بحيث لا يستطيع أن يفهم أى عمل أدبى ينتسب إلى عصر من العصور الأدبية السابقة...إلخ. ترى هل يستطيع القارئ العادى فى عصرنا هذا أن يفهم قصائد الشعر الجاهلى مثلا؟ الجواب فى الغالب هو بكل تأكيد: "كلا". وهل يستطيع القارئ الذى لا يعرف شيئاً عن البحر والسفن أن يفهم، كما ينبغى أن يكون الفهم، روايةً تصف حياة البحارة على ظهر السفن والمحيطات والعمل الذى يؤدونه فى مثل

هـذه الظروف؟ لا أظن ذلك. ولقد حاولتُ منذ نحو عشرين عـامـاً قراءة رواية "موبى دك" لهرمان ملفـيل (الكاتب الأمريكى المعـروف) فى لغتـها الأصلية، وهى تدور علـى حيـاة البـحر، ومـضيت فـى قراءتـها إلى منتصفـها تقريبا. إلا أن غرابة الجوّ الذى تتحدث عنـه، سواء على أثباج المـوج أو فـى الحانـات التـى يرتادهـا بحـارة الـسفينة، وكذلك جهلى المطلق بالمصطلحات البحرية التى تكتظ بها، فضلاً عن غرام المؤلف المفرط بوصـف كل شيء وصفا مفصّلا لا يكاد يغادر منه كبيرة أو صغيرة إلا أحصاها، كل ذلك جعل تقدمى في القراءة عمـلاً صعبًا مما صرفنى عن متابعة السير فيها إلى النهاية.

كذلك أعترف أن فى الشعر الجاهلى الذى قرأتُـه (ومـا أكثـره!) أبياتاً لا أحقق لها معنى، أو عـلى الأقـل لا أحقـق معناهـا علـى وجـه الدقة، ومنها على سبيل المثال الأبياتُ التى يتحدث فيها امرؤ القيـس فى معلَّقته عن نجوم الثريا وتعرُّضها كتعرُّض أثناءِ الوشاح المفصَّل. إن الأبيات تعالج موضوعاً من موضـوعات الفلك لابد من إقـرارى بـأنى لا أعرف منه شيئا، على حين كان الجاهليون يعرفونه كما يعرفون ظهور أيديـهم حسب التعبير الإنجليزي المشهور! ومثـل ذلـك كـل المقـاطع التى يخصصها كثير من شعرائـنا القـدامى لوصف نـاقتهم التـى كانوا يرتحلون عليها وكانوا يجدون لذة أى لذة فى الوقوف طويلا إزاءها

عُضْواً عُضْواً، على حين لا أفهم أنا هذا الوصف إلا فهماً عامّاً مقارباً، وأحيانا لا أكاد أفهم شيئا رغم معرفتى بكثير من مفردات ذلك الوصف وتراكيبه واستعانتى بالمعاجم وشروح نقادنا ولغويينا القدماء فى معرفة الباقى. والسبب؟ السبب هو أن الموضوع غريب علىّ إلى حد كبير، فأنا من أسرة تجار، ومن ثم لا أعرف شيئا عن البادية والناقة، فضلا عن أن تجربة السفر على ذلك الحيوان هى تجربة مجهولة لدينا نحن المصريين، ودعك من أن الحياة قد تغيرت منذ العصر الجاهلى حتى الآن تغيرا شاملاً أو يكاد! ولهذا السبب يجدنى القارئ، فى كتابى عن النابغة الجعدى، أبدى ضيقى بمثل هذه الأشعار.

كذلك أحب أن أذكر للقارئ تجربة ثالثة لى فى القراءة تتصل بما نحن فيه، فقد قرأت عدداً من الدراسات حول شعر الشاعر العراقى المعاصر بدر شاكر السياب، وظل هناك رغم ذلك حائل بينى وبين النفوذ القوى العميق إلى روح ذلك الشاعر وشعره، إذ كنت لا أستطيع تحقيق نوع المرض الذي كان يعانى منه، كما كنت أجهل جوانب كثيرة من حياته الأسرية والشخصية...إلى أن وقع فى يدى بقَطَر كتاب د. حجر أحمد حجر البنعلى: "معاناة الداء والعذاب فى أشعار السياب"، الذي جلا فيه طبيعة مرض الشاعر المسكين، وألقى الضوء على بعض الأمور التى كانت خافيةً علىّ من حياته وعلاقته بأسرته

وزوجته وأصدقائه وما إلى ذلك، فانفتحت أمامى إلى الشاعر وشعره أبواب أخرى غير التى كانت مفتوحةً لى من قبل، واستطعت لذلك فهم أشياء من شعره على نحو أفضل...وهكذا. ومثل ذلك كتابان قرأتهما بأُخَرة (هما "أيام مع طه حسين" للدكتور محمد الدسوقى، و"مسامرات نقدية" للدكتور عبدالكريم الأشتر) جعلانى أتعاطف مع الدكتور طه وظروفه أكثر من ذى قبل، وأُبْصِر نتاجه الأدبى بعين غير العين التى كنت أراه بها إلى حدّ ما، وإن لم يتغير موقفى من تمجيده المطلق للحضارة الغربية وما كتبه عن الإسلام أيام كان يعتسف الحديث عن دين محمد عليه الصلاة والسلام اعتسافاً لا يعرف التبصر.

على أن ذلك كله، مع أهميته الشديدة، لا يكفى، إذ لا بد للقارئ، إذا كان يريد أن يكون تذوقه للعمل الذي يقرؤه أقوى وأعمق، أن يعرف أيضاً طبيعة الجنس الأدبى الذى ينضوى تحته ذلك العمل. إن لكل جنس أدبى خريطته ومفاتيحه، وإذا لم يرد القارئ أن يضرب فى أرجاء العمل الذى فى يده على غير هدى فعليه أن يلمّ بقواعد الجنس الذى ينتمى إليه. ترى هل يتم تذوقٌ سليمٌ لقصيدةٍ شعريةٍ دون أن يعرف القارئ شيئا عن موسيقى الشعر مثلاً؟ الحق أنه بدون مثل هذه المعرفة لن يكون بمستطاعه إدراك كثير من نواحى الجمال أو النقص فيها بكل يقين. وقل مثل ذلك فيمن يقرأ رواية

للدكتور طه حسين مثلاً فيُفْتَن بأسلوبه الساحر ولا يتنبه إلى أن فن الرواية ليس أسلوبا فحسب، بل هناك عناصر أخرى من تشخيصٍ وسردٍ وحوارٍ ووصفٍ وبناءٍ لا يتم تذوق أى عمل روائى بعمق أو الحكم عليه حكما دقيقا دون الإحاطه بها.

إن العمل الأدبى، بالنسبة للقارئ الذى لا يعرف اللغة التى كُتب بها، ليشبه شيئا تراد رؤيته، لكنه غارق تماما في ظلام دامس، فليس من وسيلة لإبصاره. فإذا عرف القارئ تلك اللغة انجاب بعض من ذلك الظلام. فإذا عرف طبيعة الجنس الذى ينتسب إليه العمل انجاب بعض آخر. فإذا عرف ظروف تأليفه انجاب بعض ثالث. فإذا عرف حياة مؤلفه وشخصيته تكاثرت أشعة الضوء المبددة للظلام...وهكذا دواليك. الفهم إذن هو الوسيلة إلى التذوق، وفى ضوء هذا يمكننا أن نقرأ عبارة الشاعر والناقد الإنجليزى كوليردج التى يقول فيها إن "الذوق الجيد، مثله مثل كثير من الأشياء الجيدة، هو نتاج الفكر والدراسة المخلصة لأفضل النماذج"(٤٠). وهذا يأخذنا إلى ما يسمى بـ"تفسير النص"، وهو ما يطلقون عليه فى الإنجليزية: "exegesis"، وفى الفرنسية: "exégèse".

وفى "المعجم الوسيط" مثلا: "فسَّر الشىء : وضَّحه"، و"فسَّر آياتِ القرآن الكريم: شرحها ووضح ما تنطوى عليه من معانٍ وأسرار

وأحكام"، و"التفسير" هو "الشرح والبيان"، و"تفسير القرآن" هو "توضيح معانى القرآن الكريم وما انطوت عليه آياته من عقائد وأسرار وحِكَم وأحكام". وفى "الصحاح فى اللغة والعلوم" لنديم وأسامة مرعشلى أن "التفسير" هو "البيان"، أما فى الاصطلاح النقدى (بما يقابل "exégèse / exegesis") فهو عبارة عن "شرح لغوى أو مذهبى لنصّ ما، وبوجه خاص للنصوص الدينية". وقد عرّفه "Current Literary Terms" بما لا يقع بعيدا عن هذا، إذ قال إن الـ"exegesis" هو توضيح للنصوص، وبخاصة نصوص الكتاب المقدس، وإن كان قد أضاف أنه يعنى أيضا تصنيف النص(٤١)، وهو ما نجده كذلك عند إبراهيم فتحى فى "معجم المصطلحات الأدبية"، فقد عرف المصطلح "exegesis" (الذى ترجمه إلى "تفسير تأويلى") بأن المقصود به تفسير العمل الأدبى وشَرْحه، مضيفا أن الكلمة "تطلق عادة على تحليل فقرة ليست عادية من ناحية الصعوبة فى الشعر أو النثر" وأنها تشير بوجه خاص "إلى تفسيرات وشروح تتعلق بأجزاء من الكتاب المقدس"(٤٢). ويتوسع Cuddon بعض التوسُّع فى الكلام عن هذا المصطلح فى المادة التى خصصها له فى معجمه الخاص بالمصطلحات الأدبية قائلا إن "الرومان

كانت لديهم وظيفة رسمية يقوم بها محترفون مهمتهم تفسير الرؤى والتعاويذ والقانون المقدس وما يصدر عن الكهان من أقوال، ومن ثم أصبحت كلمة "exegesis" تدل على الشرح والتفسير، وغالباً ما يراد بها الدراسات التي تتناول الكتاب المقدس. أما في مجال الأدب فالمقصود بها التحليل النقدى للنصّ وإزالة ما فيه من صعوبات وغموض"(٤٣). وواضح أن هذه الكلمة، سواء عندنا أو عند الغربيين، كانت تعنى فى البداية شرح النصوص المقدَّسة، ثم تُوُسّع فيها وأصبحت أحد مصطلحات النقد الأدبى، وهو ما يقول به أيضاً كريس بولديك فى معجمه المسمَّى: "Oxford Concise Dictionary of Literary Terms"(٤٤).

وعوداً إلى ما سبق أن قلناه من أن عملية فهم النص الأدبى تتطلب أشياء غير قليلة نذكر أن تفسير القرآن، كما هو معروف، يستلزم الإلمام الجيد بطائفة كبيرة من العلوم العربية والشرعية والإنسانية، وهى النحو والصرف والمعاجم والمعانى والبديع والبيان والقراءات والفقه وأصوله وأسباب النزول والقصص والناسخ والمنسوخ والمكى والمدنى والأحاديث النبوية وكتب التفسير والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس والاقتصاد والسياسة والفلك والطب والجيولوجيا وغير ذلك مما لا غنى عنه فى تفسير آيات الكتاب المجيد.

فإذا انتقلنا بهذه الكلمة إلى مجال النقد الأدبى، وتذكرنا ما قلناه من أن تفسير نصوص الأدب هو وسيلتنا إلى فهمها الفهم الصحيح كى نستطيع تذوقها كما ينبغى، تبين لنا على نحو جلىّ أن عملية الفهم هذه ليست بالبساطة التى قد يظنها المتعجلون، وأننا لم نبالغ البتة فى الحديث عن أبعادها، بل العكس هو الصحيح، فقد اختصرنا فى الواقع الكلام اختصارا، واكتفينا بمجرد الإيماءة السريعة مع إيراد بعض الأمثلة العارضة على ما نقول.

الهوامش

(١) القين: هو الحداد.. والمستذاق: هو من تَخْبُره فلا تحمد مخبرته.

(٢) ذاق القوس: اختبرها ليعرف مدى لينها من شدتها.

(٣) الأعراف/ ٢٢:

(٤) النبأ/ ٢٤.

(٥) ص/ ٥٧.

(٦) الطلاق/ ٩.

(٧) الأنعام/ ١٤٨.

(٨) النحل/ ٩٤.

(٩) النساء/ ٥٦.

(١٠) الأنفال/ ٥٠.

(١١) العنكبوت/ ٥٥.

(١٢) الذاريات/ ١٤.

(١٣) القمر/ ٤٨.

(١٤) النحل/ ١١٢.

(١٥) الزمر/ ٢٦.

(١٦) الروم/ ٣٣.

(١٧) آل عمران/ ١٨٥.

(١٨) المسمى "ترجمان القرآن".

(١٩) أما إدوارد وليم لين (E .W. Lane) فى "مدُّ القاموس" فإنـه كـان يترجـم بعض العبارات العربية المجازية الخاصة بــ"الـذوق" أحيانـا بــ "to taste" وأحيانا بـ "to experience"، وأحيانا بالكلمتين معاً واضعاً إحداهما بـين معقوفتين إشارة إلى أن كلتا الترجمتين صحيحة. ولهـذه الطريقـة الثالثـة نُمثِّـل بترجمتـه لقولهـم: "ذاق الرجـل عُسَيْلَة المـرأة"، إذ جـاءت على النحـو التـالى:
"The man [tasted or] experienced the sweetness of the carnal enjoyment of the woman"

(٢٠) صحيح مسلم/ إيمان/ ٥٦.

(٢١) مسند أحمد بن حنبل/ ٥/ ١٣٥.

(٢٢) صحيح البخارى/ شهادات/ ٣.

(٢٣) مسند أحمد بن حنبل/ ١ / ٤٢٨.

(٢٤) صحيح الترمذى/ مناقب/ ٦٥.

(٢٥) موطأ مالك/ مدينة/ ١٥.

(٢٦) الموسوعة الفلسفية العربية/ معهد الإنماء العربى/ ١٩٨٦م/ ١ / ٤٥٧.

(٢٧) نفس المرجع والجزء والصفحة.

(٢٨) ابن طباطبا/ عيار الشعر/ تحقيق طـه الحـاجرى ومحمـد زغلـول سـلام/ المكتبـة التجارية/ ١٩٥٦م.

(٢٩) يقصد نظريته القائمة على أن النظم هو لباب البلاغة.

(٣٠) عبد القاهر الجرجانى/ دلائل الإعجاز/ مطبعة المنار/ ١٣٢١هـ/ ٢٢٥.

(٣١) ابن الأثير/ المثل السائر/ مكتبة نهضة مصر/ ١٩٥٩م/ ١ / ٣٨.

(٣٢) نقلاً عن "الإتقان" للسيوطى/ ط٤/ مصطفى البابى الحلبى/ ١٣٩٨هـ ـ ١٩٧٨م/ ٢/ ٢٣٦.

(٣٣) مقدمة ابن خلدون/ المطبعة البهية/ القاهرة/ ٥١٦.

(34) J.A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, André Deutsch London, 1977, P. 670.

(35) Librairie Larousse, 1973, Tome 3, P.2269.

(36) Oxford, 1989, ed.2, Vol. XVII, P.650.

(37) A.F. Scott, Current Literary Terms, Macmillan, London & Basingstoke, 1980, P.288.

(٣٨) د. جميل صليبا / المعجم الفلسفى/ دار الكتاب اللبنانى/ ١٩٨٢م/ ١ / ٥٩٧.

(٣٩) د. جبور عبدالنور/ المعجم الأدبى/ دار العلم للملايين / ١٩٧٩م/ ١١٨.

(40) A.F. Scott, Current Literary Terms, P.288.

(41) P.107.

(٤٢) إبراهيم فتحى/ معجم المصلحات الأدبية/ المؤسسة العربية للناشرين المتحدين/ ١٩٨٦م/ ٩٨.

(43) J. A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, P.670.

(44) Chris Baldick, Oxford Concise Dictionary of Literary Criticism, Oxford University Press, 1996, P.76.

الطريق إلى فهم العمل الأدبى

قام فريقٌ من أدعياء النقد فى السنوات الأخيرة يدعو إلى الدخول فى النص الأدبى مباشرة دون الاستعانة بأى شىء من خارجه، فالنص عندهم شىء مغلق لا يقبل أن يُفَسَّر بسواه. وهى دعوى عجيبة، وأرجح الظن أنهم يهدفون من خلالها إلى أن تكون الساحة خالية لهم ولأمثالهم كى يعيثوا فى النص فساداً كما يحلو لهم ويُنْطِقوه بما لا يجنّه، بل وبما لا يمكن أن يجنّه من معنى. وبهذه الوسيلة الشيطانية يستطيعون، فى حماية النقد الأدبي، أن يخلعوا أفكارهم الضالة المضلة على النصّ المسكين الذى لا يستطيع أن يقول لهم: "ثلث الثلاثة كم؟" بعد أن أخرسوا صاحبه من قبل بحجة أن الأديب ما إن يفرغ من إبداع عمله حتى يموت، أى لا يعود من حقه على أى نحو من الأنحاء أن يفتح فمه بكلمة اعتراض على السخف الذى به يهرفون!

وفى هذا السياق يحسن أن أومئ إلى كتاب د. عبد الله الغذامى: "الخطيئة والتكفير" الذى تناول فيه أدبَ الشاعر السعودى حمزة شحاته، فكانت النتيجة أن خلع على الرجل المسكين، رحمه الله، عقائد

وأفكارا كنسية لا تمتّ إليه ولا يمتّ إليها بحل، إذ زعم أن شحاتة كان يؤمن بأنه قد جاء إلى العالم ليفتديه من خطيئته الأصلية. وهو كلامٌ جِدُّ خطير، فليست هناك أية علاقة البتة بين الإبداع الأدبى للرجل وبين تلك الفكرة الصليبية، لأن شعره لا يخرج عن موضوعات الشعر العربى المعروفة من غزل ووصف...وما إلى ذلك، لكن الكاتب المذكور قد التوى بهذا الشعر الواضح البسيط إلى متاهة "الخطيئة والتكفير" لتتسلل، على هذا النحو، عقائد الكنيسة إلى مهد الوحى المحمدى من خلال ذلك المنهج النقلى العجيب!

ونحن فى الواقع لا نقول إن النص لا يمكن أن يعنى، منذ أن يظهر إلى نور الوجود إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، إلا شيئاً واحداً، إذ من الممكن جدا أن يرى فيه هذا الناقد أو ذلك القارئ ما لم يلحظه غيره، بل وما لم يتنبه إليه صاحبه وهو يؤلّفه. بيد أننا في ذات الوقت ندعو ونلح فى الدعوة إلى أن يظل العمل الأدبى في ذهن القارئ والناقد طوال الوقت: ينطلقان دائماً منه، ويعودان دائما إليه، ويحرصان على احترام قواعد اللغة والجنس الأدبى والتقاليد الفنية التى ينتمي إليها، ولا يقحمان عليه ما ترفضه بنيته أو يقسرانه على ما لا يقبل القول به...وهكذا. ولا ريب أن الاستعانة بمعرفة كل ما يتعلق بالنصّ تمثل أحد أهم الشروط الكفيلة بتحقيق ذلك.

يقول د. محمد النويهى فى كتابه "ثقافة الناقد الأدبى"، الذى قرأته في أول السبعينات من القرن الماضى فأُعْجِبْتُ به ولا أزال رغم مغالاته فى بعض ما ينادى به: "أفيظن أحدنا أنه يستطيع أن يفهم الشعر الجاهلى صحيحا دون إلمامٍ حَسَنٍ بعلم الحيوان أو ببسائط الفلك؟ أم يظن أنه يستطيع أن يفهم شعر ابن الرومى صحيحا دون إلمام حسن بشتى حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسانية؟ أما عن تقريرى الأول عن فهم الشعر الجاهلى فما أظن أن فى الشرق العربى كله من غير المتخصصين فى علم الفلك عشرةً يفهمون هذا البيت المشهور لامرئ القيس:

إذا ما الثريا فى السماء تعرَّضَتْ تعرُّضَ أثناء الوشاح المفصَّلِ

أو هذا البيت الجميل لأبي ذؤيب:

فوردْن والعيّوق مَقْعَدَ رابئ الضُّرَباء فوق النجم لا يتتلّعُ

وكيف يفهمونهما، وهم إن عرفوا هيئة الوشاح وكيف كانت تلبسه المرأة العربية فهم لا يعرفون نجوم الثريا وكيف تكون هيئتها قبل أن تصل السمت، ولم يرقبوها ساعةً بعد ساعةٍ تسير فى مسلكها حتى تتوسط السماء ثم تنحدر من السمت، ولا يعرفون الجوزاء ونظمها، وما شاهدوها تطلع، ولا شاهدوا العيّوق يبرق فوقها البريق الأخاذ كأنه

يرقبها واقفاً لها بالمرصاد ؟ وما أظن فى الشرق العربى كله من رجال الأدب والنقد خمسة يفهمون وصف علقمة للظَّلِيم، الذي يبدأ بقوله:

كأنهـا خاضبٌ زُعْـرٌ قوادمُـه   أجنى له باللِّوى شَرْىٌ وتنّومُ

وكيف يفهمونه، وهم لا يفهمون أبسط الحقائق عن حياة الحيوان ومواسم إنتاجه وهياجه الجنسى وما يعترى كثيرا من أجناسه في هذه المواسم من تغييرات جسمانية، ولا يعرفون أحوال النعام خاصة وعلاقته بأنثاه وبفراخه وبيضه، ولم يقرأوا وصفا لرقصه البديع مع أنثاه؟"[1].

ثم يستمر الكاتب فى حديثه عن أهمية إلمام الناقد الأدبى الذى يبغى دراسة ابن الرومى وشعره بعددٍ منَ المعارف العلمية، مبيّنا كيف أن العقاد قد أحسن أعظم الإحسان فى الكتاب الذى ألفه عن ذلك الشاعر بفضل اطلاعه على عدد من المباحث البيولوجية والنفسية ساعده أيما مساعدة على التغلغل إلى أغوار شخصية الشاعر العباسى، ومن ثم على فهم أشعاره فهما أدق وأعمق مما فهمه غيره، وإن لم يعن هذا (كما جاء فى كلامه) أن العقاد قد أصاب فى كل ما قال، إذ إن فى دراسته أشياء لم يتنبه إلى قول العلم فيها فجاء تفسيره لها خاطئاً حسبما قال. ويوصى كاتبنا النقاد بأن يهتموا بالاطلاع على البحوث العلمية إذا أرادوا النجاح فى مهمتهم، مضيفاً أنه لا يطلب إليهم أن يعرفوها

معرفة المتخصصين لها، فهو نفسه لا يستطيع هذا ولا يطيقه، بل أن يُلِمّوا بالكتابات العلمية المبسطة التي وُضِعت للقارئ العادي بغية تقريبها إلى عقله، وأن يأخذوا من هذه الكتابات ما يحتاجون إليه حسب الموضوع الذي يدرسونه[٢].

وفي آخر الكتاب يضيف مؤلفنا نحو عشرين صفحة لمناقشة الدكتور محمد مندور في موقفه من الاستعانة بمباحث العلوم الطبيعية وعلم النفس والاجتماع في مجال النقد وتذوق الأدب، إذ يحمل مندور على هذه الاستعانة داعياً إلى الاقتصار على التحلي بروح العلم فقط لا غير. ولستُ محتاجاً لأن أقول إن د. النويهي قد اتخذ جانب الأستاذ محمد خلف الله أحمد، الذي قال مندور ما قال في الردّ عليه وتخطئة مناداته بالاستعانة بعلم النفس وغيره عند دراسة الأدب ونقده، ودعوته النقاد والمتذوقين إلى التركيز على الأدب بوصفه فنا لغويا ليس إلا[٣]. وفي خلال هذه المناقشة يضرب الدكتور النويهي مثلاً مما كتبه مندور نفسه عن أبي العلاء المعري وفسّر فيه نفسيته في ضوء آفة العمى التي كان يعاني منها، ثم يتساءل قائلا: "افرض أنه لم يعرف أنه كان أعمى، أفكان يفهم نفسيته إذن؟ فما رأيه في آفات جسمانية لا تقل عن العمى تأثيرا في تكوين الشخصية، وإن لم تكن بادية على سطح

الجسم كالعمى، ولا يعرفها إلا من يُلِمّ بقدر من الدراسات العلمية؟"[٤].

كذلك ظهر منذ سنوات قلائل كتاب بعنوان "العلاقة بين الطب والأدب" للدكتور الطبيب محمود عبد العزيز الزعبى قدم له د. سليمان الأوزاعى بكلمة تلقى الضوء على بعض ما جاء فى الكتاب جاء فيها قوله إن "محاولة الدكتور الزعبى (قد تميزت) بغِنًى استثنائى، وهو يحاول استنطاق النص الإبداعى العربى القديم أو الحديث من داخله، ومن حيث يرى الطبيب ما قد لا يراه الناقد بحكم تسلحه بسلاح إضافى يلمس القارئ جدواه ونجاعته فى كثير من المواقع التى يتوقف فيها الكاتب عند نصوص مبدعين مُتْعَبين أو مرضى من القدماء أو المحدثين"[٥].

وبعد، فلستُ أستطيع، رغم ذلك كله، الزعم بأن الناقد أو المتذوق، إذا استعان بما دعوت إلى الاستعانة به عند مواجهة العمل الأدبى، سوف ينجح لا محالة في محالة فهمه وتذوقه بدقة وعمق، فالخطأ قرين الجهود البشرية مهما احتطنا وسددنا الثغرات. كما أن من المتذوقين والنقاد من سيسىء التطبيق ويقدم تفسيرات خاطئة للأعمال التي يكتب عنها. إلا أن هذا لا ينبغى أن يشككنا في جدوى الاستعانة بالمعارف العلمية وغيرها مما يتعلق بالعمل الأدبى، بل يدفعنا إلى مزيد

من الحذر والتحوط، مع التنبه دائماً إلى أن بلوغ الكمال فى الحياة الإنسانية هو أمر مستحيل. إن أهمية فكرة "الكمال" تكمن فى أنها تستحثنا على مواصلة الجهود والعمل على رتق الفتوق والتطلّع دائماً إلى الآفاق العليا لا فى أنها ستتحقق يوماً ما على الأرض.

على أنى لا أحب أن يفوتنى التنبيه فى هذا السياق إلى أن هناك نقادًا يضعون عملية الاستعانة بالمعارف المختلفة عقب عملية التذوق: فتذوق العمل الأدبى يقع عندهم أولا، ثم يحاول المتذوق أن يحلّل ويعلّل هذا الذوق الذى حصل له من قراءة العمل، فيلجأ حينئذ إلى ما يعينه على هذه المهمة من معارف وعلوم. ومعنى هذا أنهم يحسبون (أو على الأقل: هذا ما يُفْهَم من كلامهم) أن التذوق يتم مباشرة دون أن يسبقه فهم وشرح وتوضيح. وأضرب مثلاً لذلك ما جاء فى كتاب "فى فلسفة النقد" للدكتور زكى نجيب محمود، إذ ذكر أن خلافا قد وقع بينه وبين د. محمد مندور حول السؤال التالى: هل يكون النقد الأدبى قائما على الذوق أو قائما على العلم؟ "وكان الدكتور مندور فى ذلك الصراع ينادى بأن النقد قِوامه ومرجعه كله إلى التذوق، فقلت له فيما قلت إن فى ذلك خلطا بين قراءتَين: فالقارئ الذى سيصبح ناقدا إنما يقرأ القراءة الأولى فلا يسعه بحكم الذوق الأدبى الخالص إلا أن يحب ما قرأه أو أن يكرهه. وقد يقف عند هذا الحد، وعندئذ لا يكون ثمة نقد

قد وُلِد بعد، لكنه قد لا يقف عند هذا الحد، ويهم بالكتابة ليوضح وجهة نظره. أعنى: ليعلّل رأيه بالعِلَل التى تسنده وتؤيده... وإن الناقد فى تحليله ذاك أو تعليله لَيستخدم كل ما يستطيع استخدامه من علوم تتصل بعمله: فهو يستخدم علم النفس بكل ما وصل إليه من نتائج، وذلك حين يحاول النظر إلى العمل من هذه الوجهة التى تتسلل من خلال النص إلى أعماق اللاشعور عند كاتبه. وهو يستخدم الأنثروبولوجيا..لتعينه على استخدام العناصر الأسطورية المتصلة بحياة الإنسان فى طفولتها وبكارتها... وكذلك يستخدم الناقد الدراسات اللغوية الحديثة... بل إن الناقد ليستخدم العلوم الطبيعية الحديثة نفسها فى عمله...إلخ"[٦].

إن مثل هذا الكلام قد يوهم، على الأقل، أن الذوق يمكن أن يقع دون شرح أو فهم، وهو ما لا يمكن أن يكون بعد أن وضحنا، فيما مرّ من صفحات، كيف أن الذوق فى ميدان الأدب يختلف عنه فى الأطعمة والأشربة والعطور والأنغام والمناظر. إن الذوق فى الأدب ليس مسألة وجدانية فحسب، بل هو أمر عقلى أيضاً، وهذا العنصر العقلى لابد أن يجيء أولاً إذا ما أردنا أن يكون هناك تذوق ثانيا. ومع ذلك فلابد من التنبيه إلى أن عملية التذوق لا تستلزم التعمُّق فى الاطلاع على المعارف والعلوم المساعِدة على شرح النصّ الأدبى وإزالة ما قد يكون

فيه من غموض...إلخ، بل يكفى من ذلك كله الحد الأدنى، ثم يأتى التعمق بعد هذا حين ينتقل القارئ من مرحلة التذوق إلى مرحلة التعليل والتحليل. على أن يكون مفهوماً رغم ذلك أن التذوق فى هذه المرحلة الأخيرة سيصبح أدق وأعمق وأوسع. فكما قلنا كلما انزاح جانب من الظلام (أو حتى الغَبَش) الذى يغلّف العمل الأدبى ازدادت الفرصة لتذوقه ووصول هذا التذوق إلى أبعادٍ أطول وأعمق.

قد يجادل البعض بأن من القراء من يتذوقون الأعمال الأدبية بمجرد قراءتها دون أن يستعينوا فى ذلك بأية معارف أو علوم. وهذه حجة داحضة، وإن بدت صحيحة فى ظاهر الأمر، إذ لا ينبغى أن يغيب عن بالنا أن أولئك القراء قد سبق لهم أن بلغوا الحد الأدنى على الأقل من المعرفة باللغة التى كُتِب بها العمل، والقواعد التى تحكم بناء جنسه الأدبى، والأسلوب الذى كُتِب به، والأفكار السياسية والاجتماعية التى يتناولها أو يدعو إليها...إلخ. أى أنهم لا يبدأون من نقطة الصفر التى يبدأ منها من يتناول قصيدة أو رواية مثلاً مكتوبة بلغة لم يتعلمها. ومع ذلك فإن استعانتهم بعد القراءة بما يعمّق معرفتهم بالعمل الأدبى سيجعل تذوقهم له أفضل بكل تأكيد[٧]. فالتذوق الأدبى يحتاج إلى معرفة القارئ باللغة والأسلوب والاتجاه الفنى الذى صيغ على أساسه العمل الأدبى والمضامين التى يشتمل عليها..

وهكذا. بل ما أكثر ما يحتاج العمل الأدبى إلى أكثر من قراءة حتى يستطيع الإنسان أن يجد ثغرة ينفذ منها إليه، أو أن يجد فيه، بعد أن يكون قد نفذ إليه، باباً سرّيًّا يوصّله إلى أعماقٍ أبعدَ فيه[8].

نخلص من ذلك كله إلى أن فهم النصّ الأدبى، شعرا كان أو نثرا، شرط لابد منه لإمكان تذوقه. وهذا الشرط مما يميز التذوق الأدبى عن تذوق التصوير أو النحت أو الموسيقى، فالإنسان يمكنه أن يتذوق لوحةً أو تمثالاً أو مبنًى أو رقصةً أو لحناً بمجرد أن يقع بصره أو سمعه عليه. إنه لا يحتاج إلى تعلم لغةٍ ولا إلى فك رموز ولا إلى الإلمام بهذا الموضوع أو ذاك من موضوعات المعرفة البشرية. أمّا النص الأدبى فلا بد من معرفة لغته أولاً، واللغة (كما نعرف) نظام من الرموز ينبغى لمن يريد فكّ شفراته أن يعرف كيف تُكْتَب الحروف، وكيف تُنْطَق، وكيف يتم تركيبها كتابة ونطقا، وما الذى تعنيه كل كلمة على حدة، وما الذى تعنيه داخل سياقها التعبيرى والتركيبى...إلخ مما لا مثيل له فى الفنون الأخرى. ثم لابد للقارئ ثانياً أن يكون على معرفة كافية بالموضوع الذى يتناوله العمل الأدبى، وإلا لم تغنه معرفته بنطق الكلمات ومعناها المعجمى ودلالاتها داخل تراكيبها.

صحيح أن تذوق الفنون غير الأدبية يرهُف بازدياد المعرفة الفنية وارتقاء الثقافة واتساع خبرة الحيلة، لكن تذوقها سوف يتّم دون شىء

من ذلك. وفرقٌ بين وقوع التذوق وبين ازدياده رهافةً وحساسيةً، أما فى الأدب فإن التذوق لا يقع على الإطلاق دون أن تسبقه عملية الفهم كما سبق أن قلنا. ذلك أنه فن لغوى، واللغة إشارات ورموز، فلا بد من فهمها أولاً كى يكون هناك تذوق ثانيا حسبما وضحنا من قبل. أما الفنون الأخرى فإنها تُرِينا الشىء المراد تذوقه أو تُسْمِعنا إياه مباشرة دون أن تقيم بيننا وبينه حاجزا من الرموز. ومن هنا فإننا، فى الوقت الذى لا نستطيع أن نتذوق فيه قصيدة أو قصةً أو حتى مثلاً سائراً أو صورة بلاغية إذا كانت مكتوبة بلغة غريبة علينا، يمكننا على العكس من ذلك تماماً أن نتذوق اللوحة أو التمثال أو اللحن أو المبنى أيا كانت جنسيةُ مبدعه أو لغتُه. إنها فنون عالمية بهذا الاعتبار، على حين أن الأدب فن قومى من جهة الأداة التى يستخدمها، إذ لا يستطيع أن يتذوقه إلا من كان على معرفة باللغة التى كُتِب بها. فى الفنون غير الأدبية أنت تتعامل مع الشىء المراد تذوقه تعاملا مباشرا، ومن ثم فإن تذوق الأعمال الفنية غير الأدبية يتم مباشرةً، على حين لا بد أن تسبق ذلك خطوة أخرى فى مجال الأدب هى خطوة الفهم، أو الخطوة الخاصة بفكّ شفرات هذه الرموز.

على أن الشىء الذى يشير إليه الرمز اللغوى فى العمل الأدبى لا تقع عليه الحواس بعد هذا كله، بل يتم إدراكه بالعقل والخيال، ما

عدا الجَرْس الموسيقى الذى ندركه بالأذن. وهذا يقودنا إلى فرقٍ آخرَ بين التذوق الأدبى وتذوق الفنون الأخرى: ففى مجال الأدب يمكن نسخ أى عدد نريده من العمل الإبداعى بحيث يكون لكل متذوق نسخته التى عن طريقها يستطيع أن يصل إلى العمل نفسه، بخلاف الحال فى التماثيل واللوحات والعمارات، أما الموسيقى فانها تشذ عن هذه الفنون رغم قيامها على نسخ أعمالها الإبداعية[٩]، لأن النَّسْخ فيها يختلف عن نَسْخ الأعمال الأدبية، فمتذوق الموسيقى يتعامل فى كل الأحوال مع الأنغام مباشرة لا من خلال الرموز كما هو الأمر فى إبداعات الأدب.

إن العمل الإبداعى الأدبى يظل هو هو سواء كانت حروفه كبيرة أو صغيرة، وباللون الأسود أو الأخضر أو الأحمر، وبالخط النسخىٰ أو الرُّقْعى أو الفارسى، وباليد أو بالحجر أو باللينوتيب أو بالأُوفْسِت أو بالحاسوب ، وعلى ورقٍ أبيض أو ورقٍ صحف. فالكتابة هنا ليست إلا رمزاً ننفذ من بوابته إلى شىء كامن خلفها، وما من طريقة من طرق النسخ التى ذكرتُها هنا إلا وتعطينا ذلك الرمز الذى يوصّلنا إلى المفاهيم العقلية والمشاعر الوجدانية والصور الخيالية والإيقاعات الموسيقية الكامنة فى النص الأدبى. قد يقال إن اللوحات يمكن نسخها هى أيضا، وهذا صحيح، لكن النسخة ليست هى اللوحة الأصلية بحال،

بل هى مجرد صورة لها، أما فى النص الأدبى فالذى يُنْسَخ إنما هو الرمز، الذى يوصلنا إلى الإبداع الكامن وراءه، والذى نستحضره دون تغيير من خلال أية نسخة ننسخها من الأصل الذي كتبه المؤلف بخط يده. وهى مفارقة عجيبة، إذ قد رأينا أن الأدب فن قومى الأداة، ومن ثم كان نطاق تذوقه أضيق من نطاق تذوق سائر الفنون، لكن ضيق دائرة الذين يتذوقونه بالقياس إلى متذوقى تلك الفنون لا يمنع أن يكون لكل واحد من متذوقيه نسخته الأصلية من العمل الإبداعى، على العكس من إبداعات الفنون الأخرى التى لا يمكن أن يكون لكل منها إلا نسخة واحدة أصلية، أما الباقى فمجرد صُوَر لهذا الأصل، وإلا فأين القماش الأصلى الذى رُسِمَتْ عليه اللوحة مثلا؟ وأين الألوان نفسها التى استعملها المصوّر فى رسمها؟...إلخ. وعلى ذلك فإن زيادة عنصر التعقيد فى الإبداع الأدبى بما يجعل دائرة متذوقيه أضيق تقابلها سهولة اتصال كل واحد من هؤلاء المتذوقين بذلك الإبداع فى صورته الأصلية، بخلاف الفنون الأخرى، ما عدا الموسيقى كما أوضحنا آنفا.

ليس ذلك فحسب، بل إن تذوق الأدب يمكن أن يتم عن طريق البصر، ويمكن أيضا أن يتم عن طريق السمع، كما يمكن أن يتم عن طريق اللمس: ذلك أننا قد نجده مكتوباً فتكون وسيلة اتصالنا به وتذوقنا له هى العين، وقد نخبره منطوقا فتكون الوسيلة هى الأذن، وقد

يُكْتَب للمكفوفين بطريقة برايل فتكون الوسيلة آنئذ هى الأصابع[١٠]. ولا نعرف هل يقدَّر له فى مُقْبِل الزمن أن يُدْرَك من خلال الأنف كذلك أو لا. إن التقدم العلمى قد أمكنه تحقيق ما كان يبدو لنا من قبل مستحيلا، فمن يدرى إذن؟ وعلى أية حال فهذه سمة أخرى من السمات الفارقة بين تذوق الأدب وتذوق غيره من الفنون، إذ لكل من هذه الفنون حاسته التى تختص بتذوقه لا تشاركه فيه حاسة أخرى، أما الأدب فكما بيَّنًّا يمكن تذوقه بوساطة ثلاث حواس. والسبب؟ السبب هو أننا، كما قلنا ونقول، نتعامل فيه مع رموز تشير إلى مفاهيم فكرية وصور خيالية ومشاعر وجدانية..إلخ، وهذه الرموز يمكن ان تُتَمَثَّل بأكثر من طريقة وتخاطِب أكثر من حاسة، على عكس الأمر فى الفنون الأخرى التى ندرك فيها الشىء المتذوَّق إدراكا مباشرا وليس عن طريق الرموز.

كذلك يختلف التذوق الأدبى عن تذوق سائر الفنون فى أنه يمكن أن يتم عبر لغة أخرى، وهو ما نسميه الترجمة، وإن لم تستطع الترجمة أن تنقله نقلا أمينا يساوى الأصل تماما مهما بذل المترجم من جهد واتخذ من احتياطات وحَرَص على الإخلاص كل الإخلاص فى عمله، إذ لكل لغة عبقريتها وأسلوبها الذى ينضح على ما يؤدَّى من خلالها. والسبب فى إمكان التذوق الأدبى عبر لغة أخرى هو أننا

نتعامل مع رموز، ولا يهم تغير الرموز ما دامت كلها تؤدى بنا إلى نفس المفاهيم والصور والمشاعر[11]. أما أعمال النحت والتصوير والموسيقى فلا رموز فيها، بل يتم الاتصال بها مباشرة دون حائل من رموز، ومن ثم لا يمكن ترجمتها، إذ الشيء ذاته لا تمكن ترجمته، بل الذي يُتَرْجَم هو الرمز الذى يشير إليه ويدل عليه. إننا لا نترجم شعور "الكره" أو معنى "الحرية" مثلا من العربية إلى الإنجليزية أو إلى أية لغة أخرى، بل نترجم الرمز الكتابى أو الصوتى الذى يدل على كل منهما، فنستبدل بكلمة "كُرْه" كلمة "hatred". وقس على ذلك سائر الألفاظ من أفعال وأسماء وحروف، فضلا عن التركيبات التى تُصَبّ فى قوالبها هذه الألفاظ الخلاصة أن الأدب قوميّ الأداة كما قلنا، فلا مناص إذن لمن لا يعرفون هذه الأداة أن يتذوقوه في لغتهم هم أو فى لغة أخرى يعرفونها، أما الفنون الأخرى فعالمية بهذا الاعتبار، ومن ثم لا حاجة بها إلى الترجمة. ومما يمكن أن نلحقه بالترجمة كتابة النص الأدبى بطريقة الاختزال "shorthand" لمن يعرفون كيف يقرأونه بها، وعندئذ لا يتغير فيه شيء سوى طريقة الرمز لا غير، أما المدلولات من أفكار وعواطف وأحداث وزمن، وكذلك العلاقات التى تقوم بين هذه الأشياء، فتبقى كما هي دون تغيير.

شيء آخر يختلف فيه التذوق الأدبي عن تذوق غير الأدب، فالطريقة التي يعبر بها المتذوق الأدبي عن رأيه في العمل الإبداعي وحكمه عليه وتحليله لذلك وتعليله هي ذات الطريقة التي يعبر بها الأديب عن إبداعه، ألا وهي طريقة الرموز الكتابية أو النطقية. أما في الفنون الأخرى فلا يوجد هذا التطابق بين طريقة التعبير التي يلجأ إليها المبدع وتلك التي ينتهجها المتذوق، إذ ليس أمام هذا الأخير إلا نفس الطريقة التي يستعملها متذوق الأدب. فليكن العمل الإبداعي الذي نتذوقه ما يكون، فلا توجد أمامنا، إذا أردنا أن نعبّر عن تذوقنا له ورأينا فيه، إلا استخدام الرموز الكتابية أو النطقية. إن متذوق الموسيقى لا يعبّر عن رأيه فيما سمع بالعزف على الآلات الموسيقية، ومشاهد اللوحة لا يعبّر عن تذوقه لها برسم لوحة، والمعجَب بتصميم مبنى ما لا يعبر عن إعجابه بهذا التصميم أو استهجانه إياه بتشييد مبنى، بل كلهم يمسكون بالقلم أو يتحدثون فيسجلون ما يَرَوْن ويحسّون، أي أنهم يستعملون (كما قلت) رموزا كتابية أو نطقية كما يفعل متذوق الأدب في هذا الموقف سواء بسواء.

كذلك فالملاحظ أن متذوق الأدب (ومِثْل الأدب في ذلك الموسيقى) يبدأ من الجزء وينتهي بالكل، وهو ما يحدث عكسه بالنسبة لمتذوق الفنون غير الأدبية: فقارئ القصة مثلا أو سامع الخطبة أو

القصيدة الشعرية لا يستطيع أن يُلِمّ بها كلها إلا إذا تابعها من البداية كلمة فكلمة، وجملة فجملة، وفقرة ففقرة...إلى أن يفرغ منها، وعندئذ (وعندئذ فقط) يتم له إدراكها في جملتها، أما مشاهد اللوحة أو التمثال أو القصر فإنه يراه، أول ما يراه، كاملاً ثم يعود فينظر في أجزائه، أو هذا هو ما يحدث عادة، أو فى أقل تقدير من الممكن حدوثه. وتعليل ذلك أن الأدب (ومثله فى ذلك الموسيقى) فن زمانى، فلا يمكن إدراكه وتذوقه إلا فى لحظات زمانية متتابعة: كل لحظة تقابلها جزئية من جزئياته، أما الفنون التشكيلية والمعمارية ففنون مكانية. إن كل عمل إبداعى منها موجود هناك فى مكانه تاماً ينتظر من يأتى إليه ليراه، وهذا الذى يأتى ليراه يأخذه عادةً فى البداية بنظرة كلية، ثم يثنّى بالنظرات الجزئية الفاحصة المدققة. صحيح أن الكتاب أو الشريط الصوتى المسجَّل فيهما العمل الأدبى موجودان هما أيضا هناك فى مكانيهما ينتظران من يأتى للقراءة أو السماع، لكن الموجود فى هذه الحالة إنما هو الرمز لا الإبداع نفسه، وهذا الرمز لا يمكن أخذه فى نظرةٍ أو استماعةٍ واحده أبدا، بل لا مفرّ من متابعة وحداته وحدةً وحدةً خلال الزمن إلى أن نفرغ منها جميعا، وعندئذ يتحقق لنا الإلمام بالعمل الإبداعى إلماماً كليا.

بقى أن نضيف أن الموسيقى، رغم اتفاقها مع الأدب فى أنها فن زمانى، تختلف عنه فى كونها تُدْرَك بالأذن، أما الأدب فيُدْرَك بالعقل والخيال، اللهم إلا الجانب الموسيقى الموجود فى الرمز اللفظى من سجع وجناس وتوازن ووزن وقافية وتناغم بين جرس الحروف والكلمات المتقاربة...إلخ، أما فيما سوى ذلك فلا وسيلة لإدراكه إلا بالخيال: يصدق ذلك على كل ما يعبر عنه من صُوَرٍ ومشاهدَ وروائحَ وأصواتٍ وأماكنَ وسطوحٍ وكُتَل. إننا لا نراها بأعيننا، ولا نسمعها بآذاننا، ولا نشمها بآنافنا، ولا نلمسها بأصابعنا، بل نتصورها بعقولنا وخيالاتنا. وهذا أيضا أحد الفروق بين تذوق الإبداع الأدبى وتذوق الإبداعات الفنية الأخرى: فى الإبداع الأدبى يعتمد المتذوق على خياله، أما فى الفنون الأخرى فيتصل بالشىء المذَوق بحواسّه اتصالا مباشرا، فيرى اللوحة والتمثال بعينه، ويسمع اللحن بأذنه. ثم إن هنا فرقاً آخر أيضا، وهو أن المتذوق الأدبى، وإن استعمل خياله، فإنه بهذا الخيل يتعامل فى معظم الحالات مع مدركات الحواس، وإن لم يستخدم أية منها. وهى من المفارقات الغريبة كذلك فى هذا المضمار. إن التذوق الأدبى، كما نرى هنا أيضا، أعقد من التذوق فى مجل الفنون الأخرى.

ومما يميز التذوق الأدبى أيضاً عن غيره من التذوقات الفنية أن متذوق الإبداعات الفنية الأخرى مقيَّد بما يشاهده أو يلمسه أو

يسمعه...، إذ العمل الإبداعى حاضرٌ أمامه لا يترك لـه فرصـة لتـصوُّره على أى نحـو آخـر، أمـا العمـل الأدبـى فلاعتمـاده علـى الخيـل، كمـا أوضحنا، لا يتقيَّد بهذا الحضور المادىّ الملازم للإبداعات الفنية الأخرى، بل أمامه فرصة واسعة للانطلاق مع ذلك الخيل غير متقيد إلا بالخطوط العامة الموجودة فيما يقرؤه من شعر أو رواية مثلاً، إذ بالغةً مـا بلغـت دقّةُ الأديب فى الوصف والتحديد فإن هذه الدقة لا تستطيع تجسيد مـا تصف أو تصويره أو تحويله إلى صوتٍ بحيث يمكن مشاهدته بـالعين أو سماعه بالأذن أو لمسه باليد أو شمّه بـالأنف، ومـن هنـا كانـت الفرصـة مواتية للخيل كى يتصوره فيما لا يكاد يحصى من الأشكل والأوضاع. فهذه الحرية الكبيرة فى التخيل والتصوّر مما يميـز التـذوق الأدبـى عـن غيره من تذوقات الفنون الأخرى.

لكل هـذه الأسـباب كـان أثـر الإبـداع الأدبـى أقـوى مـن أثـر الإبداعات الفنية الأخرى وأعنف حتى لقد يبكى متذوق العمل الأدبى بدموعه ويضحك ملء شدقيه، بل قد يهبّ ثائرا لتصحيح وضعٍ معوجٍ أو الانتقام من شخص ما...إلخ، مما يحدث لكثير منا عندما يقرأون عمـلاً أدبيا أو يستمعون إليه. كما أن العمل الأدبى كثيراً ما يستغرق متذوقَـه لدرجة الفناء فيه فيصير شخصاً من شخوصه لا مجرد متابعٍ لهم ولما يقع منهم من تصرفات أو يعتريهم من أحوال، وهو ما لا أعرف أنه يحـدث

لمتذوقى الفنون الأخرى. إننى مثلاً لا أستطيع أن أنسى ما كان يصيبنى من رجّة بل زلزلة عنيفة كلما طالعت رواية إميلى برونتى "مرتفعات وذرنج"، التى قرأتها عدة مرات: ملخصةً وفى نصها الكامل، وبالعربية والإنجليزية، أو "ثلاثية" نجيب محفوظ التى ترجّ الروح رجّا[١٢]، أو حالة الأسى العذب الذى يغزو قلبى عند قراءتى رواية "شمس الخريف" لمحمد عبد الحليم عبد الله، وبخاصة فى نصفها الأول الذى تدور أحداثه فى الريف والحقول قريبا من مدينة الإسكندرية قبل عشرات السنين مما يفجّر فى خيالى أحداث طفولتى وصباى فى قريتى بمحافظة الغربية بمصر ويردّنى إلى ذلك الزمن البعيد ضاغطًا على قلبى ضغطاً مؤلماً ولذيذا فى ذات الوقت، أو ما يعترينى فى كل مرة أقرأ السطور التى يرثى بها المازنى ابنته الصغيرة فى مقدمة كتابه "فى الطريق"، هذا الرثاء الذى يجعل الدموع تترقرق فى عينى رغم بساطته وبعده عن الصياح والولولة وخلوه من أية كلمة تتصل بالألم أو الحزن! وكم من قصيدةٍ أو خطبة دفعت كثيرا ممن يستمعونها إلى المسارعة بالتضحية بأنفسهم فداءً لدينهم أو وطنهم. وهذا كله معروف لا حاجة بى إلى المضىّ فى ضرب الأمثلة عليه أو الحِجَاج دونه .

ولا يقتصر تأثير الإبداعات الأدبية على مثل هذه الحالات الفردية، بل يمتد فيشمل حركات الإصلاح والانقلابات والثورات. إن

أحدا لا يجهل الدور الذى قام به الأدب فى التمهيد للثورة الفرنسية مثلاً أوالثورة الروسية أو ثورة الثالث والعشرين من يوليه فى مصر. وبالمثل كان لروايات تشارلز ديكنز فى بريطانيا أثرها القوى فى حركة الإصلاح الاجتماعى هناك، كما كان للروايات الأمريكية التى تصور مآسى العبيد أثرها فى صدور القوانين التى تعمل على إنصافهم ومساواتهم بالبيض ومعاملتهم معاملة إنسانية. كذلك كان للأشعار والقصص التى تُبْرِز بؤسَ الطبقات الفقيرة فى مصر، أو تدعو إلى رفع الغبن والقيود الظالمة عن المرأة، أثرها فى إنصاف الفلاحين والعمال والمرأة. بل إن أعظم التغيرات التاريخية والحضارية، أعنى الأديان السماوية وانتشارها وما استتبعه ذلك من صراعاتٍ ومعاركَ وتحويلٍ لمجرى حياة الأمم تحويلا جذريا، إنما كانت نقطةُ انطلاقه هى الكلمة لا اللوحة ولا التمثل ولا اللحن. إنه الوحى من قرآن وإنجيل وتوراة وزبور وصحف. ومعروفٌ ما كان لهذه الكتب من سلطان على نفوس أتباعها الأولين، سلطانٍ بلغ من قوته أن جعلهم يتحملون فى صبر، بل فى رضاً واستعذابٍ، آلام الجوع والضرب، وكذلك التضحية بأموالهم وأرواحهم فى سبيل الدين الذى يؤمنون به.

ولأمرٍ ما يحتل اللسان والبيان والقلم مكاناً بارزاً فى لوحة الامتنان الإلهى على البشر:" ومن آياته خَلْقُ السماوات والأرض

واختلافُ ألسنتكم وألوانكم. إن ذلك لآيات للعالمين"[13]، "الرحمن*علّم القرآن* خَلَقَ الإنسان* علّمه البيان"[14]، "ألم نجعل له عينين* ولسانا وشفتين...؟"[15]، "ن* والقلم وما يسطرون..."[16].
ويقول رسولنا الكريم: "إن من البيان لسحرا". كما أن ما يأتيه الإنسان فى هذه الدنيا إنما يُسَجَّل عليه "كتابةً" فى لوح الأعمال، ويوم القيامة سوف "تَنْطِق" الأعضاء بما اجترحه صاحبها بها قبل أن يموت، وسوف يتم الحساب "كلاماً" بين الله سبحانه وبين عباده، أو بينهم وبين أعضائهم. وقبل ذلك جميعه هناك القضاء والقدر، الذى يقول فيه الرسول عليه الصلاة والسلام: "رُفِعَت الأقلام، وجَفَّت الصُّحُف".
اللغة ! اللغة ! هى أعقد وسيلة من وسائل التعبير عن النفس وعما يريد الإنسان توصيله للآخرين. والإبداع الأدبى، ذلك الإبدع الذى يتوسل باللغة، هو أعقد الإبداعات الفنية طرا.

الهوامش

(١) د. محمد النويهى/ ثقافة الناقد الأدبى/ مكتبة الخانجى ودار الفكر/١٩٦٩م/ ٧٠-٧٢.

(٢) المرجع السابق/ ٧٢ وما بعدها.

(٣) السابق/ ٣٨١ وما بعدها.

(٤) السابق/ ٣٩٢.

(٥) ص ١٨ من الكتاب المذكور/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/١٩٩٧م .

(٦) د زكى نجيب محمود/ فى فلسفة النقد/ دار الشروق/١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م/ ١١٥- ١١٨.

(٧) كما هو الحال معى مثلاً بالنسبة لأشعار السياب حسبما شرحت من قبل.

(٨) وقد يجد القارئ نفسه فى بداءة الأمر عاجزا عن الدخول إلى العمل أو عن المضى فيه لجهله بكلمة السرّ التى تفتح له الأبواب، مثلما حدث لى حين بدأت أقرأ "الآيات الشيطانية: The Satanic Verses" عند صدورها فى أواخر ثمانينات القرن الماضى، لكنّ حثّ بعض الأصدقاء لى على دراسة الرواية والكتابة عنها، والصبر الذى تذرعتُ به فى محاولة فكّ شفراتها، قد أعاننى على تذليل كثير من العقبات المزعجة التى سدّت طريقى فى البداية، كما أن استعانتى ببعض المراجع فى تفسير ما فى ذلك العمل من رموز وإشارات خاطفة قد ذلّل بعضاً آخر منها، فاستطعت فى نهاية المطاف أن أكتب دراسة مطولة عن رواية رشدى وبنائها الفنى وأسلوبها اللغوى وما فيها من

هلوسات وخلط تاريخى وجغرافى، وإن بقيت رغم ذلك كله أشياء أرى أننى لم أنجح فى فهمها وتذوقها كما ينبغى.

(٩) لأنه بدون هذا النسخ لا يمكن الاتصال بها إلا مرةً واحدةً فحسب هى المرة الأولى التى عُزِفتْ فيها.

(١٠) بعد أن كتبت هذه الصفحات وقع فى يدى كتاب د علی عبد المعطى محمد: "الإبداع الفنى وتذوق الفنون الجميلة"، فوجدته يذكر تقسيم موريس نيدونسل للفنون حسب الحاسة التى تدرك كل فن، وتصنيفه لـ"الأدب" بين الفنون السمعية كالموسيقى (ص٣٣٥ من الكتاب المذكور/دار المعرفة الجامعية/ الإسكندرية/ ١٩٨٥م)، وكأن جميع متذوقى الآداب فى كل زمان ومكان هم من الأميين الذين لا يستطيعون القراءة. والواقع أن الأدب فن سمعى بصرى لمسىّ كما وضّحنا. وإذا كان إدراكه فى الماضى عن طريق اللمس مستحيلا، أو كان الآن محصورا فى نطاق ضيق، فسوف يتسع هذا النطاق على مر الأيام مع زيادة الاهتمام الملحوظة حاليا بتوفير الفرصة للمكفوفين لكى يقرأوا كل الكتب مثل المبصرين تماماً. ومثل نيدونسل فى ذلك سوريو، الذى يجعل المعطيات الأساسية للأدب شعره ونثره "أصواتا ذات مقاطع" (المرجع السابق / ٣٣٦).

(١١) وإن اختلف الأمر فى الترجمة، كما قلنا، بعض الشىء، فرغم حرص كل مترجم على أن ينقل لنا المعنى كما هو فإن المعنى يأتى فى أحسن الأحوال مقاربا لا مطابقا.

(١٢) وفى هذا السياق أرى من اللازم الإشارة إلى مقال كتبه محمد فهمى (عبداللطيف ؟) فى مجلة "المقتطف" (ديسمبر ١٩٤٧م) يأخذ فيه على نجيب محفوظ ما يسود رواياته من قتامة مؤلمة وأنه لا يرخى لشخصياته فى حبل المسرات إلا لكى يبترها بعد ذلك بترا قاسيا عنيفا، وكأن بينه وبينها عداءً عجيبا. وبالمثل كم من شهقات ألمٍ ندّت عن

حناجر قراء المنفلوطى ودموعٍ حارةٍ سفحتها عيونهم وهم يتابعون مـصائر أبطالـه فـى كتاب "العبرات"!

(١٣) الروم/ ٢٢.

(١٤) الرحمن/ ١- ٤.

(١٥) البلد/٨- ٩.

(١٦) القلم/ ١.

التذوق الأدبى بين الشكل والمضمون

كثيرا ما نقول إن العمل الأدبى يتألف من شكل ومضمون مما قد يوحى بأن من الممكن فصل كل منهما عن الآخر، بَيْدَ أن شكل العمل الأدبى فى الواقع لا يمكن أن ينفصل عن مضمونه، وإن اضْطُرِرْنا فى حديثنا النظرى إلى الكلام عن كل منهما وكأنه مستقل عن صاحبه. ويترتب على هذا أننا حين نتذوق العمل الأدبى فإنما نتذوقه كله لا شكله فحسب، وهذا من الوضوح بمكان. بيد أن بعض الدارسين الذين يكتبون فى هذا الموضوع يتوهمون أو يحاولون أن يوهمونا أن التذوق، والنقد الصحيح من ثَمَّ، ينبغى أن ينصبّ فقط على الناحية الشكلية، أى الجانب الفنى، من العمل الأدبى بغض النظر عن مضمونه. ولنضرب مثلا توضيحيا من عالم الطعام فنقول إننا لا نستطيع تذوق طبق من الأطباق إلا إذا أكلناه، أما مجرد معرفة الطريقة الفنية التى تم بها إعداده فلا يوصلنا إلى شىء. وبنفس الطريقة نقول إننا حين نقرأ قصيدة أو قصة مثلا فإن تذوقنا لها ونقدنا إياها لا يقتصر على الجانب الفنى وحده من موسيقى وتصوير وسرد وحوار وعقدة وما إلى ذلك، لأن هذا الجانب الفنى لا وجود له فى الحقيقة بعيدا عن

مضمون القصيدة أو القصة. ترى كيف يمكن أن توجد عقدة القصة مثلا دون أن تكون هناك أحداث تُرَتَّب على هذا النحو أو ذاك؟ وكيف يمكن أن تكون هناك موسيقى فى القصيدة منفصلة عن الألفاظ وتنسيقها بطريقة معينة؟ وهذه الألفاظ بدورها كيف يمكن الفصل بينها وبين ما تشير إليه من أشياء أو تدل عليه من أفكار أو تعبر عنه من مشاعر؟ العمل الأدبى إذن كيان واحد، كتلة واحدة، وإن استلزم الأمرُ فى المناقشات النظرية أن نتحدث عن شكله ومضمونه بطريقة قد يُفْهَم منها إمكان انفصال كل منهما عن صاحبه.

وعلى هذا فإن التذوق الأدبى يشمل الجانبين معا. أى أننى حين أقرأ على سبيل المثال مسرحية أو مقالة أدبية فإن تذوقى لها لا يقف، ولا يمكن أن يقف، عند التشكيل اللغوى أو البناء الدرامى...فحسب، بل يمتد إلى كل شىء فى العمل من لغة وموسيقى وبناء فنى وأفكار وعواطف وخيالات وقيم اجتماعية أو سياسية أو دينية...وهلم جرا. ومن هنا يرانى القارئ دائما أقول وأكرر القول بأنه لا يوجد ذلك المنهج النقدى الذى يستطيع الزعم بأنه هو وحده المنهج الذى يمكننا من خلاله فهم النص الأدبى والتغلغل إلى كل أسراره الإبداعية. إن كل منهج من المناهج النقدية إنما يختص فى العادة بجانب من العمل الأدبى، ومن هنا كان لا بد من الاستعانة بالمناهج النقدية جميعا إذا أردنا

أن يكون فهمنا وتذوقنا له أعمق، وإن لم يمنع هذا أن يعكف ناقد من النقاد فى دراسة له، لهذا السبب أو ذاك، على جانب واحد أو اثنين مثلا من ذلك العمل. لكن ذلك لا يعنى، ولا ينبغى أن يعنى، أن هذا هو كل ما هنالك مما يمكن أن يقل.

إننا، لكى نتذوق أى نص أدبى، لا بد لنا من فهمه أوّلا، وكلما كان فهمنا له أعمق كان تذوقنا له أقوى وأقرب ما يكون إلى المراد. وهذا الفهم يتطلب فهم ألفاظه وعباراته وتراكيبه وصوره، وما يتعرض له من موضوعات وقضايا، وما يصفه من مناظر وأوضاع ومواقف...إلخ. وأى عجز عن فهم شىء من هذا سوف يؤثر سلبا على عملية التذوق دون جدال. وعلى ذلك فنحن محتاجون إلى الاستعانة بالمنهج النفسى مثلما نحن محتاجون إلى الاستعانة بالمنهج الاجتماعى، ونفس الكلام ينطبق على المنهج اللغوى أو المنهج البنائى...إلخ. لكن هذا لا يعنى أبدا، كما يزعم ضيقو الأفق من النقاد الذين يريدون منا أن نتعبد مثلهم لمنهج نقدى بعينه، أن ما نقوم به فى هذه الحالة هو عملية تلفيق بين مناهج لا يمكن التوفيق بينها بحال، بحجة أن كلا منها يستند إلى رؤية فلسفية لا تلتقى مع المناهج الأخرى. ذلك أننا لا نقول بأخذ هذه المناهج كما هى، بل على الناقد أن يفرز عناصرها فيُبْقِىَ على ما يراه صالحا ويهمل الباقى، ثم يكوّن من جُمّاع هذه العناصر الصالحة

منهجه التكاملى. والحياة، وإن قامت على الفردية فى جانب منها، تقوم فى ذات الوقت على الجماعية والتعاون فى الجانب الآخر، بل التضافر والتلاحم فى كثير من الأحيان. فلماذا يشذ النقد، أو بالأحرى يراد له أن يشذ، عن سنة الحياة؟

ولعل من المفيد فى هذا السياق أن أورد رأى جيروم ستولنتز فيما يجب على الناقد عمله تجاه العمل الأدبى الذى يدرسه، إذ "لا بد له، لكى يبين أن العمل جيد، من أن يوضح ما الذى يسهم فى قيمته من بين عناصره. وهو قد يتحدث فى هذا الصدد عن جماله الحسى أو وضوح بنائه الشكلى أو عن عمق الانفعال الذى يثيره أو دقة الحقيقة التى يعبر عنها. ولا بد له أن يتحدث فى عناصر العمل فرادى، وكذلك فى علاقتها بعضها ببعض"[1].

والآن ما الذى يشدنا إلى الأدب ويثير شهيتنا إلى تذوقه؟ الواقع أنها أشياء كثيرة: فمثلا عندما أقرأ "ملحمة جلجامش" أو"الإلياذة" أو بعض قصائد الشعر الجاهلى أو "ألف ليلة وليلة" فإننى أطّلع من خلالها على العالم الفكرى والاعتقادى والاجتماعى والسياسى عند البابليين والإغريق وعرب الجاهلية ومسلمى العصور المتأخرة على التوالى. إن مثل هذه الأعمال تشبع فضولى الفكرى وتهيّئ لى سوانح للعيش مع أولئك الأقوام والتغلغل فى طوايا عقولهم ووجداناتهم

وقِيَمهم مما يختلف كثيرا أو قليلا عما لدىّ، وهو ما من شأنه أن يُغْنِىَ حياتى وثقافتى ويغذّى تطلعى الفطرى إلى التعرف على أشياء جديدة كانت مجهولة لى، فضلا عن اختلاف أوضاعها عما أعرفه، وما يؤدى إليه ذلك، ولو مؤقتا، من القضاء على الملل والضيق الناتج من جَرْى الأمور حولى على وتيرة واحدة لا تتغير إلا ببطء شديد فى العادة.

إن حياتنا اليومية محكومة بأوضاع توشك أن تخنق الخيال وتمنعه من الرفرفة فى فضاء الله العريض، وإن قراءتنا لهذا اللون من الإبداع الأدبى يحررنا، ولو إلى حين، من هذه القيود المزعجة، فنعاشر السيكلوب، ذلك المخلوق الوحشى القبيح ذا العين الواحدة الذى يتصدى للبطل محاولا أن يمسك به ويفترسه(٢)، ونشاهد الحصان المجنَّح الذى يطير بصاحبه فى الهواء، ونرى البلورة السحرية التى يشاهد فيها الأخ أخاه الموجود فى بلاد سحيقة، ونصاحب الشاعر الجاهلى وهو واقف على أطلال حبيبته لا يرى من حوله إلا الرمل وبضعة مخلفات تافهة تركتها قبيلة الحبيبة وراءها لا قيمة لها فى ذاتها، لكنها قادرة رغم هذا على زلزلة وجدانه، وإلا غرابا أبقع هنا أو بقرة وحشية هناك مما أصبح جزءا من الماضى الذى ولَّى واندثر ولم يعد من المستطاع عودته بحال.

ولا تقتصر هذه الجاذبية على الأعمال الأدبية التى تنقلنا إلى العصور الماضية لنعيش معها أساطيرها وخرافاتها وخوارقها وأوضاع مجتمعاتها البائدة، بل تمتد لتشمل كذلك الإبداعات التى تصور مجتمعات من عصرنا الحديث تختلف عن مجتمعاتنا. لنأخذ على سبيل المثال روايات القُصّاص الإنجليز مثل "جوزيف أندروز" لفيلدنج، و"مرتفعات وذرنج" لإميلى برونتى، و"عودة ابن البلدة" لتوماس هاردى. إن هذه الروايات هى بمثابة نوافذ تنفتح أمامنا لنطل منها على عوالم كانت مغلقة فى وجوهنا، عوالم يتحدث الناس فيها لغة مختلفة، ولهم عادات وتقاليد مختلفة، ويتحركون فى أماكن ذات مناظر مختلفة: بأمطارها التى لا تكاد تكف عن الهطول، وثلوجها التى تغطى الحقول والبيوت بلونها الأبيض العجيب، وأشجارها وغاباتها التى ليست لنا بها معرفة، ويعيشون كذلك فى بيوت مختلفة لها مداخن ومدافئ لا تعرفها بيوتنا...إلخ.

وتمثل كتب الرحلات رافدا آخر فى هذا المجال. مَنْ مِنَ الذين قرأوا رحلة ابن فَضْلان أو رحلة ابن جُبَيْر أو رحلة ابن بطوطة يستطيع أن ينسى النشوة التى استشعرها فى صحبة هؤلاء المؤلفين العظام وهم يصفون مشاهداتهم وتجاربهم وأحاسيسهم وآراءهم لدى مرورهم بالبلاد التى جابوها أو اندماجهم مع أهليها، والمواقف التى

عاشوها بين أَظْهُرهم، والمفارقات التى نتجت من اختلاف ثقافاتهم وخلفياتهم الاجتماعية والدينية عما يحيط بهم من أوضاع جديدة؟ بل إن كتب الرحلات التى وضعها الغرباء عنا وعن بلادنا ومجتمعاتنا لا تقل فتنة عن تلك التى كُتِبَتْ عن البلاد والأمم الأخرى. إن هؤلاء الغرباء، وإن لم يحدّثونا عن أشياء جديدة علينا، يتناولون هذا الذى نعرفه، ولكن من زاوية جديدة وبإحساس لم نخبره من قبل، ويلتفتون إلى أشياء لم تجذب أنظارنا قَطّ، خالعين عليها أبعادا تخالف ما تعودنا عليه...وهلم جرا. ولقد قرأت عددا غير قليل من هذه الرحلات لمستشرقين ومبشرين وصحافيين ورجال سياسة من أمريكان وبريطانيين وفرنسيين وروس...إلخ، فكنت أشعر وكأنهم يتحدثون عن أمة أخرى غير الأمة التى أنتمى إليها. ذلك أن العادة التى أماتت دهشتنا تجاه الأشياء والأوضاع من حولنا ليس لها تأثير على هؤلاء الرحالة الأجانب الذين أصبحنا نرى الآن بأعينهم ونسمع بآذانهم، فإذا بنا نعود فنرحل بدورنا معهم إلى أوطاننا التى نعيش فيها منذ أن رأينا نور الدنيا، ونكتشفها من جديد كأنها بلاد لم يكن لنا بها علم ولا عهد من قبل. إن العبرة هنا بالإحساس والرؤية لا بالأشياء فى حد ذاتها فقط.

بل إن فى المجتمعات التى ننتمى إليها بيئاتٍ لا نعرف عنهـا ولا عن تقاليدها وقيمها إلا القليل، وتتكفل الأعمال الأدبية التى تتعرض لها بتجليتها وإطلاعنا منها على أشياء لم تكن متاحة لنا، كما هو الحـال مثلا فى روايات إحسان عبد القدوس عن بعض البيئات القاهرية التى لم يكن لنا نحن الآتين من الريف بها من صلة، ولا نعـرف شـيئا عمـا يسود العلاقات بين الشبان والفتيات فيها من حرية غريبة علينا، وكما هو الحال أيضا فى بعض روايات نجيب محفوظ التى تصور عالم الدعارة واللصوصية والإجرام، وكما هو الحال فى رواية فتحـى غـانم "الرجـل الذى فقد ظله"، التى تزيح الستار عن كثير من الخبايا والمؤامرات فى عالم الصحافة والصحافيين، أو روايته الأخرى "الجبل" التـى تعـرض جانبا من جوانب الحياة فى الصعيد مما نكـاد نجهلـه نحـن أهـل الوجـه البحرى جهلا تاما، وكما هو الحال فى "النهـر" لعبـد الله الطـوخى، الذى يقص علينا فى عمله هذا تجربة السفر فـى النيـل علـى سـفينة شراعية برفقة بعض المراكبية من جنوب البلاد..إلخ. حتى الريف الذى وُلِدْتُ ونشأتُ فيه وأعرف الكثير جدا عنه يستحيل علـى يـد المـازنى فى صورته الفكاهية التى يقدمها لنا عن حلاق القرية شيئًا جديـدًا. إن هذا الحلاق الذى ظل يقص لنا شعورنا أعواما طـوالا نفاجـأ بـه وقـد

أعاد قلم المازنى تشكيله من جديد، فكأنه لم يخلق لنا قط ولم يسبق لنا أن رأيناه.

إن هذه كلها وكثيرا غيرها من المعلومات نجنيها من قراءة الإبداعات الأدبية. وهى، كما قلت، إحدى المتع التى تزودنا بها هذه الأعمال. ولعل من يتسرع فيعترض علينا بقوله إننا نستطيع الحصول على مثل هذه المعلومات من الكتب غير الأدبية على نحو أسرع وأسهل وأكثر مباشرة. لكن هذا المتسرع ينسى شيئا فى غاية الأهمية، ألا وهو أن الكتب غير الأدبية تَعْرَى عن تلك الفتنة التى تزودنا بها إبداعات الأدب، إذ لا تمدنا إلا بمعلومات مجردة باردة، على عكس ما نجده فى الأعمال الأدبية التى إنما تقدم لنا الحياة ذاتها بلحمها ودمها وسخونتها وصخبها وروائحها؛ فضلا عن أننا حين ننظر أو نسمع فإنما يكون نظرنا وسمعنا من خلال عين الأديب وأذنه، فهى رؤية عجيبة وسماع عجيب لا يستطيع الذين ليسوا بأدباء أن يخبروهما بأنفسهم. لقد قرأت فى بداية اهتمامى بالعقاد وإقبالى على مؤلفاته ورغبتى فى معرفة سيرة حياته أنه كانت له تجربة غرامية مع فتاة شامية لعوب تركت أثرا لا يمّحى على رأيه فى المرأة ، ثم قرأت بعد ذلك روايته "سارة"، التى بسط فيها تلك التجربة ذاتها . فهل هذه هى تلك؟ شتان ثم شتان! لقد كنت فى الأولى أقرأ قراءة العقل النائى، أما فى

الثانية فقد وجدت نفسى فى قلب المعمعة: أبتهج لابتهاج العقاد، وأحبس أنفاسى معه حين تمسك الحيرة بتلابيبه وتكاد أن تخنقه، وأتلظى فى جحيم الشك كما يتلظى، ثم أشعر فى نهاية المطاف بزوال الكابوس الجاثم على صدرى عندما أراه، بعد العذاب الرهيب الطويل، قد استطاع أن يضع قلبه تحت قدمه مُؤْثِرًا على حبه التمسكَ بكرامته. فيا لها من ساعات مليئة بل مشحونة عشتها مع الرواية! فأين من هذا تلك المعلومات الفاترة التى لا تخاطب منى فى العادة غير العقل الهادئ؟ ومع ذلك يصدّع أدمغتّنا هذه الأيام بعضُ النقاد زاعمين أن لغة الإبداع الأدبى هى لغة تشكيل فقط، بخلاف لغة الحياة اليومية التى ليست سوى لغة توصيل كما يقولون. ترى بالله إذا لم تكن الإبداعات الأدبية تقوم، إلى جانب ما فيها من تشكيل جمالى، بمهمة التوصيل، فملاذا نسمى هذا الذى نقرؤه فى تلك الإبداعات مما أشرنا إلى بعضه لتَوّنا؟ إن من البشر فريقا قد جُبِلوا على الجدال والمماحكة والإصرار على إنكار البدهيات التى يراها حتى الأعمى، ويسمعها حتى الأصم! ولله فى خلقه شؤون!

ومما يعمل الأديب أيضا على توصيله، ويحرص القارئ على معرفته ويستمتع به، آراؤه فى قضايا الحياة من دينية وفلسفية وسياسية واجتماعية وأخلاقية..إلخ. إن الأدباء هم من صفوة أهل الفكر والثقافة،

أو هكذا ينبغى أن يكونوا، أو على الأقل هذا ما يتوقعه القارئ منهم أو يسعده أن يكونوه، ومن هنا كان حرصه على الإلمام بآرائهم وأفكارهم ومواقفهم نحو المسائل التى تشغله وتشغل الناس من حوله، وبخاصة أن عرضهم لهذه المسائل ليس عرضا جافا كالذى يجده فى الكتب العلمية والدراسات التحليلية، كما أنه لا يقوم على الترتيب المنطقى المفصل للمقدمات والنتائج وبسط الأدلة والجدال دونها فى نزعة منطقية لا تخاطب إلا الذهن وتتطلب منه اليقظة الشديدة، وقد تسبب له الإرهاق، فضلا عن أنها لا تضع المشاعر فى حسبانها أو تعمل على فك الطاقات الخيالية من قيودها لتسبح فى عالمها الرحيب العجيب، بل هو عرض حىّ يستولى على النفوس استيلاءً، فيوقظ الأحاسيس الغافية، ويؤجج الخيال المكبول ، ويبعث فى النفس نشوة وسحرا[٣].

ومن هذا الوادى مسرحية "أوديب ملكا"، التى أراد سوفوكليس أن يعبر فيها عن رأيه فى القدر وأنه واقعٌ واقعٌ لا محالة بصاحبه حتى لو اطّلع عليه مسبَّقًا واحترس منه غاية الاحتراس واتخذ له جميع الاحتياطات الممكنة. وتمثّل معلقةُ زهير بن أبى سُلْمَى موقفَه من الحرب التى مزقت قبيلتى عبس وذبيان ورغبته فى إطفاء نارها التى كادت تأتى على الأخضر واليابس. كما تَعْرِض رسالةُ "حى بن

يقظان" لفيلسوفنا العربى المسلم ابن الطُّفَيْل رأيَه فى إمكان استقلال العقل البشرى بمعرفة وجود الله وعظمته وقدرته المطلقة، واليوم الآخر بما فيه من ثواب وعقاب، فضلا عن مقدرة الإنسان، بوساطة هذا العقل، على مواجهة مشاكل الحياة والتغلب على الصعوبات التى تنجم كل يوم. وبالمثل تتضمن "رسالة التوابع والزوابع" لابن شُهَيْد أفكاره حول عدد من الموضوعات الأدبية والنقدية التى كانت تشغل رجال القلم فى عصره. وفى رواية "سيلاس مارنر" نجد الكاتبة البريطانية الملقبة بـ"جورج إليوت" تحاول أن تنتصر للرأى القائل بأن العبرة فى الأبوة ليست فى مجرد الإنجاب، بل فى من يهتم بالطفل ويربيه ويحبه ويحوطه بألوان الرعاية حتى يكبر، أما الأب الذى يتخلى عن ابنه وهو طفل صغير ولا يقوم بواجبات الأبوة فليس له الحق فى أن يعود، بعد أن يكبر الطفل ويصبح رجلا ملء السمع والبصر والفؤاد، فيطالب باسترداده من ذلك الشخص الذى ظل طول عمره يؤوى ويُطْعِم ويسهر ويمرّض ويغدق الحنان، والذى بهذا وبغيره يُضْحِى هو الأب الفعلى لذلك الابن، وإن لم يكن أباه إنجابا.

وعندنا خُطَب عبد الله النديم أثناء المعارك التى دارت رحاها بين العرابيين والجيش البريطانى عشية احتلال الإنجليز لمصر عام ١٩٨٢م، ثم خُطَب مصطفى كامل بعد أن وقعت الواقعة ودنّس هؤلاء الملاعين

الأنجاس أرض الكنانة وأطبق اليأس على القلوب. لقد بذل كل من الزعيمين غاية جهده لإشعال جذوة الوطنية فى النفوس وتحريض الناس على مقاومة المعتدى الغشوم وبث الأمل فى قلوبهم واستنهاض عزائمهم. ولنأخذ أيضا قصة "الثائر الأحمر"، التى كتبها باكثير فى الأربعينات من القرن الماضى وجسّد فيها موقفه من الفكر الشيوعى الذى كان له آنذاك بريقٌ وهّاجٌ يُغْشِى أبصار بعض المفكرين والأدباء العرب، إذ بيّن أن المظالم الاجتماعية والسياسية من شأنها أن تشحن قلوب المكتوين بنارها حقدا ورغبة فى التدمير، وتُزِيغ عقولهم وتدفعهم إلى التمرد والعدوان على الدين والسلطان والرعية جميعا بما يؤدى إليه ذلك من خسائر رهيبة فى الأرواح والأموال، وأننا إذا أردنا أن نقضى على مثل هذه الآفة المُبِيرة فلا بد من إشاعة العدل والرحمة والعمل على توزيع الثروة توزيعا إنسانيا يضمن لكل فرد حقه فى الحياة الحرة الكريمة. وهناك مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم وما تصور من رأيه فى أن الحاكم المثالى هو الذى، إذا أَلْفَى نفسه فريسة للصراع بين العُنُوّ للحق والخضوع للقانون وبين الرغبة فى اللجوء للقوة لفرض هيمنته على رعيته بالباطل، لا تأخذه العزة بالإثم بل ينتصر للقانون على القوة الغشوم.

وفى قصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، التى كُتِبَت عقب هزيمة ١٩٦٧م، يهاجم نزار قبانى الرئيس جمال عبد الناصر هجوما مؤلما، منتقدا سياسته الاستبدادية وقمعه للحريات واعتماده على الدعاية الطنانة الكاذبة التى لا تثمر إلا الكوارث. وقد تلهف الناس فى ذلك الوقت عليها وأخذوا يتناقلونها ويرددونها. وهى، كما نرى، تعبير واضح عن رأى الشاعر السورى فى الحكم الاستبدادى الذى يستعيض عن الانتصارات الحقيقية بالشعارات المجلجلة، فتكون النتيجة هى الهزائم المروّعة[٤]. وأخيرا، وليس آخرا، فكلنا يعرف المغناطيسية التى كانت خطب الشيخ كشك تتمتع بها فتجذب جماهير المصلين أيام الجمع جذبا إلى مسجده بحدائق القبة بالقاهرة ليستمعوا لآرائه فى الأوضاع السياسية والاجتماعية والأخلاقية ويستمتعوا بما فيها من فن خطابى فاتن. وبعد، فما هذه إلا شواهد عجلى سجلتُها كما وردت على ذاكرتى وأنا اكتب هذه السطور، وهى ليست بِدْعًا فى ميدان الأدب، بل يوجد منها الكثير والكثير مما يعرفه القاصى والدانى، وإن أصرّ بعض من يمسكون بالقلم على إغماض عيونهم عنه ظانين أنهم بتجاهلهم إياه سوف يستطيعون إلغاءه من الوجود! ويا له من وهم!

وهناك ألوان أخرى من المتع يَخْبُرها بل يطلبها متذوق الأدب طلبا، منها البحث عن السلوى والأمل. إن المأزوم أو الفاشل عاطفيا إذا قرأ قصيدة مثلا أو قصة تتحدث عن مثل تجربته ومعاناته يحس أنه ليس وحده الذى يقاسى الهجران والحرمان، فها هو ذا بطل القصة، أو الشاعر مؤلف القصيدة، يتلظى بنفس اللهيب الذى يحرقه. وكم هو صادق قول أحمد شوقى: "إن المصائب يجمعن المصابينا"! ذلك أن البلايا يخفّ محملها حين ينظر الإنسان حوله فيجد أن هناك مبلُوّين مثله يتألمون كما يتألم، ويتطلعون إلى الخلاص مما هم فيه كما يتطلع. وقد يكون جزء من شعور الراحة الذى يحسه القارئ فى مثل هذه الحالة راجعا إلى أن ما يقرؤه ينسيه نفسه وآلامه ويجعله ينشغل بآلام الشاعر أو بطل القصة، شأن من لا يعانِى من شىء. فالقراءة فى تلك الحالة أشبه بالمرهم الذى يوضع على الجرح فيلطّف من قسوته. على أن العزاء الذى يجده القارئ فى الإبداعات الأدبية لا يقتصر على ميدان الفشل العاطفى، فما أكثر ألوان الألم والعذاب التى تمتلئ بها الحياة: فهناك آلام اليتم، وآلام الاضطهاد، وآلام الفقر، وآلام الإخفاق فى الامتحانات، وآلام المرض، وآلام الشائعات الخبيثة التى تحاول اغتيال السمعة بالباطل، وآلام الترمل، وآلام الاحتلال...إلى آخر ما تعجّ به الدنيا من مآسٍ ومواجع. أما إذا انتهى العمل الأدبى بنجاح البطل فى

قهر الصعاب التى تسد عليه طريقه والتغلب على الألم الذى يضنيه، أو بشَّر على الأقل بانفتاح أبواب الأمل أو حتى بقرب انفتاحها، كان ذلك قمينا أن يجعله أكثر عزاء وأقدر على إمداد القارئ بأسباب الرضا. إن الذين تعرضوا لخيانة الأصدقاء أو الأتباع والأنصار يجدون فى رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ متنفَّسا عما قد تراكم فى قلوبهم من الغم واليأس، فتراهم يتابعون ما يحدث لسعيد مهران بكل ما عندهم من اهتمام وتشوق، متعاطفين معه ومشفقين عليه ومتمنين له ألا يجترح من الأخطاء ما يوقعه تحت طائلة القانون، ومتوجسين من سقوطه فى قبضة رجال الشرطة الذين يقتفون أثره فى كل مكان، ومقدِّرين الحب والحنان اللذين تغدقهما عليه نور، وآملين أن يصغى لصوت ضراعتها له وإلحاحها عليه أن يترك طريق الانتقام والقتل الذى أوقعه فيما هو فيه وأن يعيشا معا حياة هادئة هانئة، وساخطِين على زوجته وصبيِّه اللذين غدرا به وهو فى السجن وتزوجا بعد أن حصلت الزوجة على حكم بالطلاق، وناقمِين على رءوف علوان، الذى كان يزين له طريق الحقد على الأغنياء ويضع فى رُوعه أن ما يسرقه منهم إن هو إلا استرداد لحقه الذى اغتصبوه منه هو وأمثاله، ثم لما أصبح صحفيا مشهورا ودَّع حياة الفقر والعَوَز، وودّع معها أيضا

أحقاد الشيوعيين وأفكارهم المدمرة، انقلب عليه بدوره وشرع يندّد به ويصمه بالإجرام ويحرّض على مطاردته والإمساك به والاقتصاص منه.

وعلى نفس الشاكلة يجد الذين فقدوا ابنا أو بنتا لهم فى السطور التى رثى بها المازنى ابنته الصغيرة فى مقدمة كتابه "فى الطريق" سلوى، وأىّ سلوى، وإن آلمتهم فى ذات الوقت، فكأنه ألم التطهير الذى تحدث عنه أرسطو فى تحليله لتأثير المسرحيات المأساوية على مشاهديها. لقد قرأت هذا الرثاء المازنى الفريد (الذى لا أبالغ أى قدر من المبالغة إذا قلت إننى لم أر له حتى الآن نظيرا فيما قرأت من رثاء، سواء فى أدبنا أو الآداب التى لى اطلاع عليها) وأنا فى الرابعة والعشرين من عمرى، وكنت آنئذ عَزَبا، فهزنى من أعماق كيانى، واخترته لأدرّسه لطلاب قسم اللغة الفرنسية بآداب عين شمس، الذين كنت أعطيهم بعض المحاضرات فى ذلك الحين. ثم كنت أعود إليه كلما وقع فى يدى الكتاب المذكور فأُلْفِى له ذات التأثير الرجّاج...إلى أن عثرت على نسخة من الكتاب عند أحد باعة الكتب القديمة فى الصيف الماضى فاشتريتها، ثم بدا لى أن أجدد العهد بتلك السطور التى لا أدرى بالضبط سر تأثيرها الطاغى رغم بساطة ما يقوله المازنى فيها واقتصاره على إيراد إحدى ذكرياته مع فتاته الصغيرة حين كانت تدخل عليه وهو يكتب على المِرْقَم فتسحب الورقة من الآلة الكاتبة

وتضعها على وجهها..إلى آخر ما قال، وهو قليل وبسيط، وليس فيه دمعة تُذْرَف، ولا شهقة تُصَعَّد، ولا كلمة عن وجيعة الفقد، ولا... ولا... وفتحت الكتاب وقلت لزوجتى: اسمعى ما يقوله المازنى فى رثاء ابنته. ثم شرعت أقرأ، وفى ظنى أن الأمر لا يعدو استرجاع ذكرياتى مع سطور المازنى، لكنْ ما إن توسطتُ الصفحة حتى أخذ صوتى يتهدج، وأنفاسى تبطئ، و... و... مما أترك للقارئ تخيله بنفسه، وهو قريب مما حدث لزوجتى، وذلك رغم أننا ، والحمد لله، لم نفقد، وأبتهل إلى الله ألا نفقد، أحدا من أبنائنا، وإن نزلتْ أول بنت لنا سقطا. ترى ماذا كنا فاعلَيْن لو كنا قد مررنا، لا قدر الله، بنفس المحنة التى مر بها المازنى؟ لقد مات المازنى، رحمه الله، منذ أكثر من نصف قرن، وماتت معه آلامه الأبوية التى كان يحبسها فى دخيلته ويدّخرها للذكرى حين يخلو إلى نفسه كما قال فى كلمته عن فتاته، لكن أثرها المزلزل ما زال يفعل فعله بالقلوب: إيلاما أول الأمر، ثم غسلا للنفس بعد ذلك وتطهيرا لها من أدران الحياة اليومية وشواغلها التافهة الحقيرة التى تعمل على أن تخنق فينا مثل هذا الصوت الإنسانى النابع من أعماق النفس البعيدة! أيصح بعد هذا أن يقال إن اللغة فى الأدب ليست أداة توصيل؟

وما دمنا نتحدث عن السلوى التى تُمِدّنا بها بعض الأعمال الأدبية فلعل من الملائم هنا أن نشير إلى الأدب الفكاهى بألوان طيفه المتعددة ما بين دعابة وهزل وتهكم وهجاء وتصوير كاريكاتيرى. والحياة الإنسانية بطبيعتها كثيرة الأحزان والإحباطات والمخاوف والسأم والقلق. ولقد قال القرآن الكريم على لسان رب العزة: "لقد خلقنا الإنسان فى كبَد"[٥]. فهى إذن حياة مشقات ومكابدات، وإن لم تخل فى ذات الوقت من مسرات ليست بالقليلة، إلا أن تطلع الإنسان إلى الكمال وكراهيته الفطرية للآلام والمنغصات يجعلان إحساسه بالجانب المظلم منها أشدّ وأحدّ. والبشر دائما ما يتطلعون إلى التغلب على أحزانهم وأوجاعهم وضيق صدورهم ويلتمسون إلى ذلك الوسائل التماسا. ومن هذه الوسائل مطالعة الآداب الفكاهية التى تدفعهم إلى الضحك، أو ترسم الابتسامة على وجوههم على أقل تقدير، لتنسيهم فى غمرة الضحك أو الابتسام ما يعانونه من مزعجات الحياة حتى يستطيعوا مواصلة رحلتها، وإلا انفجروا قهرا وكمدا. وهذا أحد الوجوه التى تطالعنا بها الأعمال الأدبية ويقع عليها تذوقنا.

ترى كيف كانت تكون الحياة بالنسبة لعشاق الأدب ومتذوقيه لو لم يوجد أمثال الجاحظ وأبى الشَّمَقْمَق والحمدونى وابن الرومى وبديع الزمان الهمدانى وعبد العزيز البشرى وحافظ إبراهيم والمازنى ومحمود

طاهر لاشين وسويفت وجوجول ومارك توين...إلخ...إلخ؟ لكم أضحكنا تصوير الجاحظ لبخلائه وهم يحاولون بأساليبهم الملتوية تسويغ آفة الشح البغيضة وتزيينها فى أعيننا، وبخاصة عندما يلبسون، تحت وطأة الظروف القاهرة، ثوب الجود والكرم، لكن طبيعتهم المتأصلة فيهم تأبى إلا أن تتمرد على هذه المحاولة المتعسفة فتظهر فى هذه الصورة أو تلك من صور البخل الذى يتخذ سمت التدبير والخوف من بَطَر الإسراف! ولكم أضحكنا أبو الشمقمق بأشعاره التى يصور بها فقره وجوعه ورثاثة حاله وخلو بيته من الطعام حتى لتستأسد الجِرْذان الواغلة على هِرِّه لما يعانيه الهرّ من هزال وضعف يُعجِزانه عن رد عدوانها، بَلْهَ الصَّيَل عليها وافتراسها! ولكم أضحكنا أيضا الحمدونى الشاعر العباسى على الشاة العجفاء التى أهداه إياها أحد أصدقائه، فجعل منها مادة للتندير والتهكم بها وبمهديها، فلا ينتهى من تصويرها الكاريكاتيرى فى مقطوعة من الشعر حتى يبدأ قطعة أخرى أشد مبالغة فى السخرية وأمضى فى إثارة قهقهاتنا. أما ابن الرومى فليس من الميسور نسيان مقطوعاته فى الأحدب والفطائرى وأمثالهما مما وقف عنده وأبدى افتتانه به عدد من كبار النقاد العرب المعاصرين. وهناك بديع الزمان الهمدانى ومقاماته التى بلغ فن الفكاهة فى بعضها مقاما

عاليا لا تسهل مباراته، كما هو الحل فى "المقامة المَضِيرِيَّة" مثلا التى حازت إعجاب نقادنا المعاصرين.

ولا يسعنى فى هذا السياق أن أغفل محمود طاهر لاشين، الذى كان هو وأعماله القصصية موضوع أطروحتى فى الملجستير أوائل سبعينات القرن الماضى، والذى كثيرا ما أضحكتنى قصصه القصيرة وأتاحت لى أوقاتا هانئة فى دار الكتب القديمة بوسط القاهرة، إذ رجعت إليه، رحمه الله، منذ سنوات قلائل فاستخرجت مجموعتيه "سخرية الناى" و"يحكى أن"، اللتين كنت اشتريتهما أثناء ذلك، وأقبلت على قراءتهما من جديد لأرى إلى أى حد كنت مصيبا فى إعجابى به وبفنه وفكاهته، فإذا بى أجد أنه أفضل كثيرا مما ظننت فى بداية شبابى أسلوبا وتصويرا وتشخيصا وتهكما، حتى لقد عدت أقهقه ثانية، ولكن بجلجلة أقوى هذه المرة! أما المازنى فحَدِّثْ ولا حرج عن أستاذيته فى هذا الباب، تلك الأستاذية التى تجعل منه هو نفسه موضوعا للتهكم دون أن تتلطخ صورته رغم هذا فى أذهاننا بما ينال منه أو يسىء إليه أدنى إساءة. اقرأ مثلا ما كتبه فى "صندوق الدنيا" عن تورطه فى شراء كتاب لتعليم العربية للسائحين، ورغبته ألا تضيع النقود التى أنفقها على الكتاب هدرا، وتقمُّصه من ثَمَّ شخصية أحد السائحين واستئجاره عربة حنطور ورطانته مع الحُوذِىّ بعربية مكسورة

ملتوية، ورجوعه فى كل خطوة إلى الكتاب للبحث عن الجمل التى ينبغى استعمالها فى هذا الموقف أو ذاك...إلى آخر ما كتب فى ذلك الموضوع مما لا أملك نفسى، وأنا أتذكره الآن، من الضحك ملء أشداقى منه رغم شحوبه فى ذهنى لتطاول الزمن!

وفى باب الهجاء لا يمكننا، فى مقامنا هذا، أن نتغافل مثلا عن بعض نقائض جرير والفرزدق التى يتوارى فيها السباب الجارح مفسحا مكانه للفكاهة المعجبة، أو عن رائية بشار فى التهكم المُصْمِى بذلك الأعرابى الذى حاول التحقير من شأن الشاعر الكبير وعبقريته، فانصب عليه بصواعقه انصبابا، أو عن "رسالة التربيع والتدوير"، التى طوى الجاحظ فيها معاصره أحمد بن عبد الوهاب ونَشَرَه، وفلطحه وثناه كيفما شاء له فنه العبقرى، أو "الرسالة الهزلية"، التى صنع فيها ابن زيدون بابن عبدوس منافسه فى حب ولاّدة ما صنعه الجاحظ بابن عبد الوهاب...إلى آخر القائمة الطويلة من ذلك اللون الهجائى فى الشعر والنثر على السواء.

وفضلا عما مر فقد يُقْبِل المرء على العمل الأدبى هربًا من صخب الواقع إلى مشاهد الطبيعة التي تصورها بعض الإبداعات أُمًّا رءوما تأخذ فى صدرها أبناءها وتمسح على قلوبهم وأحزانهم، أو عاتيًا جبارًا يبث الهول فى النفوس، أو قد يقبل المرء على العمل الأدبى

رغبةً منه فى صحبة الأبطال الرومانسيين الذين لا يعرفون الخَتْل والمؤامرات ولا ينحدرون إلى فلحش القول أو دنىء السلوك. إن للواقع الذى نعيشه وطأة ثقيلة على النفس بسبب زحامه وضجته وما يمتلئ به من انحراف وشر وضمائر ملوثة، وكثير منا يهفو إلى أن يفر من هذا العالم ولو إلى حينٍ ملقيا بنفسه بين أحضان الطبيعة برقتها وسكونها أو جلالها وجبروتها. وفى كثير من قصائدنا القديمة تطالعنا لوحات طبيعية ساحرة بدءا من الأطلال التى تبسط الوحدةُ والسكونُ عليها جناحَهما، ولا تقابل العينُ عندها سوى الرمل والنُّؤْى وبعض ما خلّفته قبيلة الحبيبة وراءها من بقايا أو ما أحدثته الريح والأمطار من خطوط فى التراب، ومرورا بالمشاهد التى تسجلها مصورةُ الشاعر وهو راكبٌ ناقته منطلقا فى الفيافى والقفار، كقطعان الحُمُر الوحشية عند ينبوع ماء، أو السيول الهاطلة التى تجرف فى طريقها كل شىء...وهلم جرا.

وممن لا يصح تجاوزهم فى هذا المجال الشاعر الأموى ذو الرمة، الذى أبرز د. يوسف خليف فى كتابه عنه مقدرته الفنية الفائقة فى رسم اللوحات الآسرة لمشاهد الصحراء وحيوانها. كذلك لا ينبغى أن ننسى أيضا المنظر الجميل الذى قدمه لنا أبو تمام لقُمْرِيَّتين واقفتين على فَنَن شجرة تتساقيان كؤوس الغرام، أو الصورة العجيبة التى

رسم فيها ابن الرومى الشمس وهى تجنح نحو المغيب كأنها مريضٌ مُدْنَف قد وضع على الأرض خدا ضارعا، أو أبيات المتنبى التى تصور بحيرة طبرية، أو أشعار البارودى فى وصف جمال الريف المصرى، أو قصائد الهمشرى فى مغانى صباه، أو الصفحات التي تناول فيها ابن فضلان بعض مشاهد الطبيعة فى بلاد البلغار، أو تلك التى أبدعتها يراعة محمد حسين هيكل فى تصوير القرية المصرية فى روايته "زينب" بحقولها وجداولها وأشجارها وطيورها ولياليها المقمرة الساجية، أو تلك التى وصف فيها صالح مرسى من كتابه عن "البحر" أمواج الأُقْيانوس الهائجة والمواقف التى تأخذ بأنفاس ركاب الباخرة فى ذلك الظرف العصيب. وبالمثل لا أستطيع أن أنسى لوحات تورجنيف عن الريف الروسى فى القرن التاسع عشر، أو أوصاف توماس هاردى المسهبة للكنائس والجسور والأبنية الأثرية فى الريف الإنجليزى، أو ما كتبه المستكشف سكوت عن القطب الشمالى والتجارب والأهوال التى خاضها هو ورفاقه هناك وسط الأجواء الطبيعية الرهيبة، والمناظر الفذة التى ليس لها نظير.

ومما يبحث عنه القارئ فى الإبداعات الأدبية أيضا الإثارةُ التى تهز النفس هزا وتخرجها من خمولها المعتاد. إن الحياة اليومية تخلو إلى حد كبير من التجارب القوية التى يحس الإنسان معها بالامتلاء. وحتى

عندما يمر أحدنا فى الواقع بتجربة سعيدة أو مؤلمة فإنها تستغرقه بحيث لا يستطيع أن يتملاها براحته ويستخرج منها تلك النشوة التى يجدها فى الأعمل الأدبية. كما أن تجارب الحياة عادةً ما تكون مهوّشة غير واضحة المعالم والأطراف، بخلاف التجارب التى تقدمها لنا إبداعات الأدباء، إذ يتم التركيز على عناصرها الأساسية مع نفى ما لا صلة له بها أو ما لا دور له واضح فيها، فضلا عن أن كل شىء فى هذه التجارب يقدَّم لنا معلولا ومترابطا مع غيره. فإذا أضيف إلى ذلك أن التجربة التى يقدمها لنا العمل الأدبى لا يكتبها شخص عادىّ بل أديب حباه الله بحساسية خاصة فى الرؤية وفى الأداة على السواء، استطعنا أن نتبين السر فى أن التجارب التى تتضمنها الإبداعات الأدبية تتفوق عادة على تجارب الحياة المباشرة، إذ تمدنا بالامتلاء والشعور المكثف بالنشوة.

إن جميل بن معمر مثلا فى قصائده التى تصور حبه لبثينة إنما يركز على هذا الحب ونسمات السعادة التى تهب عليه بين الحين والحين وسط لوافح الجحيم التى يصطليها معظم الأوقات، فلا يتطرق إلى شواغل الحياة اليومية ولا إلى آلاف الأمور التى تقع له أو منه أثناء ذلك، بل تظل عينه طَوال الوقت مشدودة إلى العناصر الأساسية فى تجربته العاطفية والمحور الذى تدور عليه هذه التجربة، ألا وهو حبيبته

بثينة. إنها تجربة مصفّاة مقطّرة لا يختلط بها ما يشعشعها ويهوّشها ويُفْقِدها خاصة التركيز. ومثل ذلك قصيدة مالك بن الريب التى يرثى بها نفسه والتى تعزل القارئ عن كل شىء آخر مما لا علاقة له بما كان يشعر به الشاعر حين لدغته حيةٌ مَقْفِلَه من خراسان، وأحس بالمنية تدنو منه فى كل لحظة وقد فغرت فاها لتلتهمه وتغيّبه فى جوفها الرهيب. وقُلِ الشىءَ نفسه فى همزية ابن قيس الرقيات التى يأسى فيها على مصير قريش حين مزقها التناحر على الحكم فخاف أن يكون فى ذلك فناؤها بعد أن كانت ملء السمع والبصر مجدًا وانتصارًا ودفاعًا عن دين الله، فهو لم يعد يرى أو يسمع أو يحس إلا بهذه الفادحة التى اعتمد فى تصويره لها على أسلوب الإلحاح والتضخيم حتى لم نعد نرى إلا ما يراه أو نشعر إلا بما يشعر به. وعلى نفس الشاكلة ينتزعنا أبو تمام فى بائيته من كل شواغل الدنيا فلا يتبقى أمامنا إلا انتصار المسلمين فى عمورية على الروم المعتدين الذين ظنوا أنهم يستطيعون إيذاء امرأة مسلمة مع الإفلات من التأديب والعقاب. إننا فى هذه القصيدة نطير إلى أعالى السماء ونلامس النجوم شاعرين أن الكون كله يجلجل فرْحةً بهذا النصر العظيم، وهو ما يشحن نفوسنا حماسة وابتهاجا ويخرجنا من حالة التخثر والتبلد التى تعترينا فى كثير من الأحيان.

وفى "رسالة حى بن يقظان" نصاحب بطل ابن الطفيل الذى ألقت به المقادير، مُذْ كان رضيعا، بين الغزلان تحنو عليه وترضعه فى جزيرة معزولة لا يؤنسه فيها صوت بشرى، يجابهها وحده كل التحديات والمعوقات، مجتهدا أن يشبع حاجته إلى الطعام والملبس والمسكن، ومحاولا أن يفسر الظواهر الطبيعية من حوله، إلى أن يتوصل إلى الإيمان بوجود الله وعظمته ووحدانيته، والإيمان بأن هناك ثوابا وعقابا فى حياة أخرى بعد هذه الحياة...إلى آخر ما ذكره الفيلسوف المسلم فى كتابه مما يمكن أن نرى فيه تصويرًا موجزًا ومكثفا لمسيرة التاريخ البشرى كله على ظهر الأرض لا حكايةً لأحداث حياة إنسانٍ فردٍ بعينه. وتستولى الرهبة على نفوسنا ونحن نتابع ابن يقظان فى هذا الجو الغريب مُذْ كان طفلا رضيعا حتى أصبح رجلا ناضجا. ومن الأعمل الأدبية التى تستثير أيضا الخيال والتشوق والحيرة والقلق رواية "روبنسون كروزو"، وهى تقوم فى أساسها على إطارٍ مقاربٍ لقصة "حى بن يقظان"، إلا أنها، على العكس منها، تخلو من التفكير الفلسفى، كما أن فيها عددا من المشاهد المرعبة كمشهد المتوحشين وهم يلتهمون جثة بشرية ويتركون وراءهم عظامها مما لا وجود لشىء منه فى رسالة ابن الطفيل. وفى هذا الصدد لا يصح أن نُغْفِل رائعة إميلى برونتى "مرتفعات وذرنج"، التى تهز النفس بل تزلزلها زلزالا بما تضمه من

شخصيات عنيفة غاية العنف فى مشاعرها، غريبة أشد الغرابة فى أطوارها وتصرفاتها، وبما تسرده من أحداث صاعقة، وبما تصفه من مشاهد تتجلى فيها عناصر الطبيعة فى جبروتها. ولا ننس مشهد جثة كارولين فى تابوتها حين استخرجه هيثكليف بعد موتها بزمن وأخذ يتملى وجه حبيبته القديمة التى حُرِم منها وظل طول عمره مدلًّها فى هواها، وفجأة هبت الريح فطيّرت ذرات الوجه الذى كان قد تحلل رغم تماسكه الظاهرى، فإذا بملامحه تضيع فى لحظة مثلما تنطمس الخطوط المرسومة على صفحة الرمل مع ثورة العاصفة... والأمثلة كثيرة أكثر من أن تُحْصَى.

ونأتى إلى الجانب الفنى فى الموضوع، وهو يتمثل فى الألفاظ واختيارها، وفى التراكيب التى تنتظم فيها هذه الألفاظ وفى العبارات التى تنتج عن هذه التراكيب، وفى الصور التى يشكلها الأديب، وفى الموسيقى التى يوفرها لعمله، وفى الشكل الذى يضفيه عليه، وفى الروح التى يبثه إياها. إن الأديب يمتاز بحساسية لغوية لا تتوفر لغيره: فمحصوله المعجمى أوسع، ومقدرته على التمييز بين الصيغ المختلفة للّفظ الواحد وبين التراكيب بعضها وبعض أعظم، ومن ثَمَّ كان من السهل عليه التقاط الكلمات التى تؤدى المعنى المطلوب وتشع بالإيحاءات المبتغاة، وكذلك بناء التراكيب وتشكيل الصور التى تكفل

له التعبير عما يريد، واستخراج ما فى اللغة من جَرْسٍ موسيقىّ يعضد المعنى المقصود وينقل ما يحيط به داخل نفسه من شحنات وجدانية، والاهتداء إلى أكثر الأشكال الفنية ملاءمة لعمله.

لنأخذ على سبيل المثل كيف استخدم تأبّطَ شَرًّا الفعل المضارع "أضْرِب" فى وسط الأفعال الماضية التى يحكى بها ما وقع له من عراك مع الغول قائلا:

وإنى قد لقيتُ الغول تَهْوِى بسُهْبٍ كالصحيفة صَحْصَحانِ

فقلت لها: كلانا نِضْو أيْنٍ أخو سفرٍ ، فخلّى لى مكانى

فشدّت شدّةً نحوى فأهْوَى لها كفّى بمصقولٍ يمانى

فأضربها بلا دهش فَخَرَّتْ صريعا لليدين وللجِرانِ

إن هذا التحول من الماضى إلى المضارع لم يحدث فيما أتصورعبثًا، بل أراد الشاعر أن يوحى لنا بأن المعركة إنما تدور رحاها الآن تحت أبصارنا، وذلك بغية التركيز على ضربه للغول وإبرازه لنا[٦].

وفى وصف امرئ القيس لصاحبته أسماء بأنها:

نَزِيفٌ إذا قامت لوجهٍ تمايلت تُراشِى الفؤاد الرَّخْصَ أن يتخَتَّرا

يلفت انتباهَنا استخدامُه لكلمة "نزيف" (أى "منزوفة") التى يصف بها بطء مشية الحبيبة والعناء الذى تقاسيه من جَرّاء السمنة، وما توحى به هذه الكلمة من أنها لم يعد لديها من الطاقة والجهد ما يمكنها من مجرد المشى حتى إنها لتحاول أن ترشو قلبها لعله أن يتماسك فلا يخذلها[٧].

ولنقف كذلك أمام البيت التالى لعمرو بن كلثوم الشاعر الجاهلى المشهور الذى يفتخر فيه بشرب الخمر ردًّا على محاولة الملك الحِيرىّ عمرو بن هند إهانته بتجاهله له عند أمره بإدارة كؤوس الشراب على الحاضرين:

وكأسٍ قد شربتُ ببعلبكٍّ وأخرى فى دمشقَ وقاصرينا

فقد ذكر الشاعر ثلاثا فقط من المدن المشهورة آنذاك بتقديم الخمر للشاربين رغم أنه لا يقصد الاقتصار على هذه المدن وحدها، لكنها طبيعة الشعر. ولو كان كلامه نثرا لقال: "بعلبك ودمشق وقاصرين و... و..."، وذكر غيرها من المدن. إلا أن الشعر لا يعرف عادةً هذا التطويل، بل الشاعر الجيد هو الذى يدل بأخصر لفظ على أوسع المعانى وأحفلها بالتفاصيل، فالمهم هو أن يدفع بخيال القارئ فى الاتجاه الذى يريده الدفعةَ الأولى تاركًا له مهمة القيام بالباقى. كذلك فظاهر الكلام فى البيت أن ابن كلثوم لم يشرب إلا كأسا واحدة فى بعلبك،

وكأسا أخرى فى دمشق وقاصرين معا. لكن من غير الممكن أن يكون هذا هو قصده، وإلا فمعنى ذلك أنه، بعد أن شرب رشفاتٍ من هذه الكأس الثانية فى دمشق، قد استبقاها حتى أكمل شربها فى قاصرين، وليس هذا فعل الشاربين، بل المقصود: "وأخرى فى دمشق، وثالثة فى قاصرين ...إلخ"، ولكنها مرة أخرى طبيعة الشعر. ثم إن الشاعر لا يقصد أبدا أنه شرب كأسا واحدة فحسب فى كل مدينة، بل الكأس هنا تعنى كؤوسا كثارا[٨].

ولنأخذ أيضا قول عمر بن أبى ربيعة عن الفتيات اللاتى دبَّرْن من وراء ظهره ميعادا لمقابلته:

فلما توافقنا وسلَّمْتُ أشرقتْ وجوه زهاها الحسن أن تتقنّعا

فهو من بليغ الكلام وفاتنه، فهذه الوجوه (الوجوه لا الفتيات، لاحِظْ) قد بلغ إحساسها بحسنها وجمالها الحد الذى أبت معه أن تتنقب. فانظر كيف تشعر الوجوه بحسنها وتُزْهَى به وتأبى أن تتغطى، وكأنها بَشَرٌ تدرك وتشعر وتريد[٩]

وفى بيت المتنبى الذى يقول فيه من مدحةٍ له فى سيف الدولة:

ودون سُمَيْساطَ المطاميرُ والمَلاَ وأوديةٌ مجهولةٌ وهُجُولُ

واصفا المسافات الشاسعة التى كان على جيش سيف الدولة أن يقطعها فى غزوه لبلاد الروم، نلاحظ مدى التوفيق العجيب فى اختيار ألفاظ البيت كلها تقريبا ذات مدّات: "سميساط، المطامير، الملا، مجهولة، هجول" بما يعبّر من خلال الجرس الموسيقى نفسه عن طول تلك المسافات. وعلى الشاكلة نفسها يوحى الجرْسُ الموسيقىُّ، فى قوله من نفس القصيدة عن القائد الحمدانى: "رَمَى الدَّرْبَ بالجُرْد الجياد إلى العِدا"، وقوله عن تلك الجياد الجُرْد: "وكَرَّتْ فمرَّتْ فى دماء مَلَطْيَةٍ"، بوقع حوافر الجياد على الأرض وسرعة تتابعها: فتكرُّر الراء والدال والجيم فى الشطر الأول يكاد أن يجسّم هذا الوقع الذى نعبر عنه فى العامية المصرية بقولنا: "دِرجِنْ دِرجِنْ دِرجِنْ"، كما أن تتابع الراء مع تضعيفها فى كلمتين متتاليتين تليها تاء ساكنة فى الشطر الثانى يُشْعِرنا، بمنتهى القوة، بتتابع ذلك الوقع.

ويقول العقاد فى قصيدته "سلع الدكاكين فى يوم البطالة" على لسان تلك السلع المحبوسة فى الدكاكين المغلقة فى ذلك اليوم والتى يرمز بها إلى البشر ورغبتهم فى المجىء إلى الدنيا وإيثارهم الجارف للحرية والانطلاق، رغم ما يصاحبهما من شقاء وهلاك ، على العدم وسكونه وخلوّه من هموم الحياة وما تنتهى به فى آخر المطاف من موت:

فى الرفـــوفْ تحت أطباق السقوفْ

الذى طال بنا بيــــــــن قعــود ووقـــوفْ

أطْلِقـــونـــا أرْسِلـــــونـــا

بين أشتاتٍ من الشـــارين نســعى ونطـــوفْ

فانظر كيف جاء طول الجملة فى البيت الثانى متوائما مع الشكوى من طول الحبس على الرفوف، على حين أن البيت الثالث يتكون من جملتين جِدّ قصيرتين كل منهما تشبه طلقة الرصاص إيحاءً بشدة الضيق الذى لم يعد باستطاعة السلع تحمّله أطول من ذلك. ثم تأمَّلْ أيضا كلمتَىْ "نسعى ونطوف" اللتين تذكّراننا بشعائر الحج وتخلعان من ثَمَّ، على الانطلاق المنشود، معنى القداسة التى لتلك الشعائر بما يوحى بتمسك السلع بقيمة الحرية بكل ما لديها من إيمان وحماسة جارفة[10].

وفى رحلة ابن جُبَيْر نجد وصفا لعروس صليبية فى موكب زفافها، وقد لبست أبهى زينتها وأخذت تتهادى بين رجلين يمسكانها من يمين وشمال ساحبة أذيال الحرير المذهب، وعلى رأسها عصابة من ذهب، وعلى لَبَّتها شبكة من ذهب أيضا، "وهى رافلة فى حليها وحُلَلِها تمشى فِتْرًا فى فِتْرٍ مشْىَ الحمامة أو سيْرالغمامة"[11]. فأى براعة فى قوله: "فترا فى فتر" دلالة على تماديها فى البطء والدلال! وليوسف

إدريس عبارة لا أذكر أنى قرأتها عند كاتب قبله يقول فيها عن امرأةٍ لَحِيمَةٍ إنها كانت "تجلس واضعةً فَخِذًا على فَخِذ" بدلا من "واضعة ساقا على ساق"، وذلك للإيحاء بما فيها "من شحم وبدائية" كما تقول د. نعمات أحمد فؤاد(١٢).

وهناك البناء الفنى للعمل الأدبى، قصةً كان ذلك العمل أو مقالا أو قصيدة أو غير ذلك: ففى الرواية مثلا تطالب قواعد النقد الحالية الكاتب أن يتجنب كل ما لا صلة له بتطوير الحوادث إلى غايتها النهائية، وأن ترتبط هذه الحوادث بعضها ببعض، وألا يسمح لأى شخصية بالدخول فيها ما لم يكن لها دور تؤديه، وأن يكون سلوك كل شخصية متناسبا مع مستواها الفكرى والاجتماعى...إلخ. ثم يستوى أن تبتدئ الرواية من أبكر نقطة فيها أو من نهايتها أو من وسطها، أو أن تُرْوَى بضمير الغائب أو بضمير المتكلم. المهم ألا يكون هناك تفاوت فى التوقيت أو إحالة فى الأحداث والتصرفات. ومن ثَمَّ يرانى القارئ قد أخذتُ على طه حسين أنه ابتدأ روايته "دعاء الكروان" (المروية بقلم بطلتها أمينة) قبل النهاية بقليل، مع رواية الجزء المتبقى من أحداث الرواية على طريقة معلقى المباريات الرياضية، أى روايتها أثناء وقوعها، وهو ما لا يمكن أن يكون، إذ ثمة فرق بين رواية ما أشاهده مما يحدث لغيرى وبين روايتى كتابةً لما يقع لى أنا، فليس هناك وجود لذلك

الشخص الذى يعلق على كل ما يفعله ويقوله أوّلاً بأول، وفى ذات الوقت الذى يفعله فيه، فضلا عن أن يكون هذا التعليق كتابة لا شفاها. كما أخذت عليه أنه لم يكن مقنعا البتة فى تصوير شخصية أمينة، التى كانت خادمة أمية فقيرة من أعماق الصعيد فارّة من أهلها بعد أن قتل خالها أختها لتفريطها فى شرفها، ثم استطاعت رغم ذلك كله، ورغم افتقارها إلى الذكاء والطموح وفراغ البال والوقت اللازم، أن تتعلم القراءة والكتابة من تلقاء نفسها، بل وأن تتعلم الفرنسية أيضا من مجرد الاستماع إلى المدرس الخصوصى وهو يعلم بنت الأسرة التى تشتغل بخدمتها، وأن تصبح مدمنة للكتب إلى درجة الحرص على الانفراد بنفسها فى إحدى الغرف لمطالعتها دون أن يقطع عليها أحدٌ لذة المطالعة[١٣].

وقد تحدث جان برتلمى عن لذة التذوق الجمالى، تلك اللذة التى "تنتزعنا فى هدوء وبقسوة فى آن واحد من ملابسات الحياة اليومية وتذهب بنا إلى حياة أفضل"، قائلا إنها حين تسلبنا من هذا العالم إنما "تكشف لنا عن عالم آخر، وتُعِدّنا لهذا النوع من الوجود الذى يتصف بالثروة والكمال والنشوة والهدوء الذى نهدف إليه شعوريا أو لاشعوريا... ولهذا كان التأمل الجمالى علاجا عظيما لضجر الحياة"، وإنْ سارع فأكد أن هذه النشوة قصيرة العمر تنتهى بفراغنا من مطالعة

العمل الفنى الذى فى أيدينا[14]. وبالنسبة للقصة مثلا يرى إروين إدمان أنها تمكّننا من المشاركة بخيالنا دون أن ندفع شيئا من ثمن انتصارات شخصياتها أو خيبة آمالها. كما أنها تتحدث عن ألوان من الحب لم يسبق لنا معرفتها، وتساعدنا على أن نعيش حياتنا على نحو أكثر تركيزا، وترهف تفكيرنا فى الحياة والناس. فالقصاص (كما يقول) إنما يُضَمِّن أعماله القصصية فلسفته وآراءه فى الحياة من خلال ما يورده من أحداث أو يصوره من شخصيات أو يقيمه من بناء[15].

وبعد، فهذا هو ما يقع عليه التذوق فى الأعمال الأدبية. وإذا كنا قد فرزنا عناصر الإبداع ما بين لغة وبناء ومضمون لقد كان ذلك لغرض الدراسة ليس إلا، أما فى واقع الأمر فإن التذوق يقع على العمل الأدبى كله كتلةً واحدة. ومن القراء من يتذوق ذلك العمل دون أن يُعَنِّىَ نفسه بشىء منها، ومنهم من يكون متنبها لها أو على الأقل يمكنه أن يضع يده عليها رصدا وتحليلا، وإنْ ظَلَّ جانب من الذوق رغم ذلك يستعصى على التعليل، أو بعبارة إسحاق الموصلى: "تحيط به المعرفة، ولا تؤديه الصفة". كذلك من الممكن أن يفوت بعضَ القراء التنبهُ إلى هذا العنصر أو ذاك من عناصر العمل الأدبى أو الشعور به بقوة على الأقل...إلخ. على أن هذه العناصر ليست

متساوية فى تأثيرها على جميع القراء، فلكل عمل ولكل قارئ ظروفه، بل لكل قراءة سياقها الخاص بها...وهكذا.

لكن الشيء الذى لا يمكن التسليم به هو الزعم بأن من الممكن اقتصار التذوق على الجانب الفنى من إبداعات الأدب، فضلا عن القول بأن هذا اللون من التذوق هو أفضل ألوانه حسبما يُفْهَم من كلام محمد أحمد خلف الله عن تجارب علماء النفس فى هذا الموضوع[١٦]. إن العمل الأدبى هو، فى الحقيقة، كالورقة الواحدة، وما الشكل والمضمون إلا وجهاها اللذان لا يمكن انفصال أحدهما عن الأخر. وفى هذا يقول جيروم ستولنتز إنه "لا بد للناقد، لكى يبين أن العمل جيد، من أن يوضح ما الذى يسهم فى قيمته من بين عناصره. وهو قد يتحدث فى هذا الصدد عن جماله أو وضوح بنائه الشكلى أو عن الانفعال الذى يثيره أو دقة الحقيقة التى يعبر عنها. ولا بد له أن يبحث فى عناصر العمل فرادى، وكذلك فى علاقتها بعضها ببعض"[١٧]. وفى ذات الاتجاه يمضى إروين إدمان، إذ يتميز الشعر عنده، بل الأدب كله، بما فيه من موسيقى لغوية وبكَوْنه فى نفس الوقت قالبا اتصاليا محرّكا للخيال. كما أن القصيدة، فى رأيه، هى حلم أو خيال تندمج فيه الصور والتأملات والأفكار فى وحدة واحدة[١٨]. ذلك أن الشعر ليس موسيقى فحسب، بل كلمات ذات معان لها قصد منطقى

ومضمون نفسى وظلال إيحائية، وهذه الكلمات هى وسيلة الشاعر التى يعبر من خلالها عما استثار فكره وحرك وجدانه[١٩]. بل إنه ليهاجم من يزعمون وجود خصومة بين الفلسفة ذاتها والشعر، مؤكدا أن الحيوية والحرارة تدبان فى الأفكار إذا ما نُظِمَتْ شعرا[٢٠].

ومن هنا فنحن لا نستطيع موافقة د. محمود البسيونى فى قَصْره عمليةَ التذوق على الجانب الجمالى من العمل الفنى وحده، إذ الذوق عنده هو "الاستجابة الوجدانية لمؤثرات الجمال الخارجية، هو اهتزاز الشعور فى المواقف التى تكون فيها العلاقة الجمالية على مستوى رفيع فيتحرك لها وجدان الإنسان بالمتعة والارتياح"[٢١]. كذلك فهدف النقد الأدبى، فى رأيه، "أن يكون مدخلا للتذوق والاستجابة للقيم الجمالية المتوفرة فى العمل"[٢٢]. إن العمل الأدبى[٢٣]، فى الواقع، هو شيء أوسع من مجرد التشكيل اللغوى أو البناء الفنى، إذ يتضمن إلى جانب ذلك أفكارا ومشاعر وخيالات ومواقف، لكن على نحو غير مباشر. وقد بين الأستاذ أحمد الشايب فى كتابه "أصول النقد الأدبى" أن مقاييس ذلك النقد لا تنحصر فى الجانب الشكلى وحده، بل تشمل العاطفة والخيال والفكرة والصورة الأدبية. وهذه هى عناصر الأدب كما يقول بحق[٢٤].

الهوامش

(١) جيروم ستولنتز/ النقد الفنى/ ترجمة د. فؤاد زكريا/ ط٢/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٨١م/٥٧٠.

(٢) ولكنها معاشرة من بعيد، ولعل هذا هو سر حلاوتها وإمتاعها، إذ لا يصيبنا من ذلك السيكلوب وأمثاله أى ضرر.

(٣) لست بحاجة إلى القول بأننى إنما أتحدث هنا عن الأدباء الممتازين، أما أصحاب المواهب الضئيلة الضحلة فهم بطبيعة الحال لا يستطيعون أن يصلوا إلى هذا الأوج، ومن ثَمَّ لا يحظَوْن برضانا، بل يثيرون نفورنا ويبوؤون بانتقاداتنا.

(٤) والطريف أن د.عبد المنعم تليمة، فى إحدى محاضراته أوانذاك، قد تعرض بالنقد لتلك القصيدة، فكان اهتمامه كله منصبًّا على مضمونها السياسى وعلى موقف نزار الذى تحول فجأة من موضوعات المرأة والجنس إلى ميدان السياسة، ولم يتطرق إلى الجانب التشكيلى فى القصيدة بأى حال، مما يؤكد أن ما يقوله عن أن مهمة الشعر "تشكيل" لا "توصيل" (على ما سوف نرى) هو مجرد كلام نظرى.

(٥) البلد/ ٤.

(٦) انظر كتابى "فى الشعر الجاهلى- تحليل وتذوق" / مكتبة زهراء الشرق / ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م/ ١٣.

(٧) المرجع السابق/ ٣٦.

(٨) السابق/٦٩- ٧٠.

(٩) عن كتابى " فى الشعر الإسلامى والأموى - تحليل وتذوق" / مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٩م/ ١٤٣.

(١٠) انظر تحليل هذه الرائعة العقادية فى كتابى "فى الشعر العربى الحديث - تحليل وتذوق "/ مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨هـ ـ ١٩٩٧م/ ١٠١ وما بعدها.

(١١) يجد القارئ الوصف الكامل للعرس والعروس فى " رحلة ابن جبير " / دار صادر ودار بيروت/ ١٣٨٤هـ ـ ١٩٩٧م/ ٣٧٨- ٣٧٩.

(١٢) د. نعمات أحمد فؤاد/ عرض رواية "العيب" ليوسف إدريس/ المجلة/ نوفمبر ١٩٦٢م/ ١١٥.

(١٣) يحسن بالقارئ الرجوع إلى الفصل الثانى من كتابى "فصول من النقد القصصى"، الذى خصصته لنقد رواية طه حسين (مكتبة الشباب الحر ومطبعتها/ ١٩٨٦م).

(١٤) جان برتلمى/ بحث فى علم الجمال/ ترجمة د. أنور عبد العزيز، ومراجعة د.نظمى لوقا/ دار نهضة مصر/ ٣٨٣ - ٣٨.

(١٥) انظر إروين إدمان/ الفنون والإنسان- مقدمة موجزة لعلم الجمال/ ترجمة مصطفى حبيب/ مكتبة مصر/ ٨٥.

(١٦) انظر كتابه "من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب وتذوقه"/ ط٢/ معهد البحوث والدراسات العربية/ ١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م/ ٥٥- ٦٩.

(١٧) انظر إروين إدمان/ الفنون والإنسان- مقدمة موجزة لعلم الجمال/ ترجمة مصطفى حبيب/ ٥٧- ٥٨.

(١٨) المرجع السابق/ ٦٤- ٦٥.

(١٩) السابق/ ٦٨- ٦٩.

(٢٠) السابق/ ٨٠- ٨١.

(٢١) د. محمود البسيونى/ تربية الذوق الجمالى/ دار المعارف/ ١٩٨٦م/ ٤٩.

(٢٢) المرجع السابق/ ٦٨.

(٢٣) وهو ما يهمنا فى هذه الدراسة .

(٢٤) انظر أحمد الشايب/ أصول النقد الأدبى/ ط٨/ مكتبة النهضة المصرية/ ١٩٧٣م/ ٣٢ وما بعدها، و٧٦ وما بعدها.

الأدب وعلاقته بالدين والأخلاق

لا يتعلق الذوق الأدبى إذن بالشكل الفنى فحسب، بل به وبالمضمون معا، إذ هما مرتبطان بل ملتحمان بحيث لا يمكن الفصل بينهما، اللهم إلا على المستوى النظرى فقط، أما فى الواقع فالفصل غير ممكن. والذين يظنون أن التذوق الأدبى لا علاقة له إلا بالجانب الفنى فى القصيدة أو المقال أو المسرحية...هم ناس يهيمون فى الفراغ أو يجرون وراء الأوهام، إذ أين يمكن أن نجد الشكل الفنى منفصلا عن مضمونه؟ إننا لو عملنا على مسايرة هؤلاء النقاد وحاولنا التوصل إلى شكل قصيدة من القصائد، فأين يا ترى نجد الوزن دون الكلمات التى وُزِنَتْ عليه؟ وأين نجد البناء بعيدا عما احتوته من أغراض أو أفكار أو أحداث أو مشاعر أو ما إلى ذلك؟ وأين نجد حرف السين مثلا الذى يكثر فى البيت الفلانى للإيحاء بجو الهمس والإسرار إلا إذا أوردنا الألفاظ التى يظهر فيها هذا الحرف؟ الواقع أن هناك من البشر من رُزِقوا القدرة على الجدال فى البدهيات وإثبات المستحيلات دون أن يطرف لهم جفن!

والعجيب أن أمثال هؤلاء النقاد كثيرا ما تجرهم تحليلاتهم التى يحاولون أن يثبتوا بها دعاواهم إلى عتبات الحقيقة الساطعة سطوع الشمس فى رائعة النهار، فيظن القارئ الطيب أنهم بسبيلهم إلى الإفاقة من غاشيتهم والتسليم بالحق الذى كانوا من قبل يكابرون فيه، لكنه لدهشته الشديدة يفاجأ بهم وقد استداروا على أعقابهم يَعْدُون بأقصى ما يستطيعون من قوة عائدين من حيث أَتَوْا، أو يراهم وقد أغلقوا عيونهم كيلا يَرَوْا ما هو ماثل أمامهم، ثم زادوا فعصبوا تلك العيون بأغطية تحول تماما بينها وبين الشعور بأن هناك بالخارج ضوءا!

وللأسف فإن بين هؤلاء السابحين وراء الوهم فى الفراغ كتّابا كبارا كالدكتور زكى نجيب محمود خذ مثلا ما يقوله من أن "مادة الشعر الكلمات، والكلمات فى نشأتها الأولى رموز تواضع عليها أبناء الجماعة الواحدة لترمز إلى شىء سواها حتى ليستطيع المتكلم أن يُنِيب كلمة عن مسماها، فإذا أراد أن يحدّث سامعه عن "شجرة" لم تكن به ضرورة أن يذهبا معا إلى حيث يريان شجرة ماثلة أمام بصريهما، بل تكفيه الكلمة بديلا عن مسماها... ومن ثَمَّ كانت اللغة فى نشأتها الأولى أداة اجتماعية بالضرورة، فما خُلِقَت إلا لأن أكثر من شخص واحد قد اجتمعوا على أهداف مشتركة: فمنهم المتكلم، ومنهم السامع. ولو نشأ إنسان واحد بمفرده فى جزيرة معزولة ما تكلم. لكن هذه الأداة

اللغوية سرعان ما تحولت عن طبيعتها تلك الأولى إلى طبيعة ثانية فأصبحت لها طبيعتان، ولمن يستخدمها من الناس حق اختيار إحدى الطبيعتين وفق الغاية التى يريد تحقيقها. فأما هذه الطبيعة الثانية فهى أن نقف عند حد الأداة اللغوية لا ننفذ منها إلى شىء وراءها، فليست هى فى هذه الحالة مستخدَمة لتنوب عن أشياء أخرى، بل هى عندئذ تُطْلَب لذاتها. أرأيت طفلا يهمّ بفتح باب مغلق، فيدير مقبضه فتعجبه حركة المقبض فى يده، فيتحول عن غايته الأولى إلى غاية ثانية لا يكون فيها المقبض وسيلة إلى ما عداه، بل يُطْلَب لذاته وللنشوة المتولدة عنه؟ فهكذا اللغة: فإما استخدمتَها لما خُلِقَتْ له أول الأمر، وهو أن تشير إلى أشياء، وإما استخدمتَها غايةً فى حد ذاتها يمتعك سماعها بغض النظر عن دلالتها الخارجية، والشعر هو هذه الحالة الثانية. فلئن كانت مادة الشعر كلمات، إلا أنها كلمات نُسِّقَتْ على نحو يمتع السمع لما فيها من صفات ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هى واقعة فعلا فى دنيانا التى نعيش فيها. فإذا كان بين الشعر من جهة وأشياء الواقع من جهة أخرى تطابق فهو تطابق غير مباشر، وليس هو كالتطابق الذى يكون بين اللغة والأشياء فى أحاديث التفاهم التى نألفها فى حياتنا اليومية الجارية"[1].

وهذا النص للأسف مملوء بالمغالطات: فهو يقول مثلا إن اللغة إنما خُلِقَتْ للتفاهم بين الناس بحيث لو نشأ إنسان بمفرده فى جزيرة منعزلة ما تكلم، ثم يعود رغم ذلك فيؤكد أن الشعر، وإن كانت مادته اللغة والكلمات، لا يُقْصَد به توصيل شىء ما، بل مجرد التلذذ بالكلمات ذاتها، وهى الوظيفة التى تحولت إليها اللغة فحادت بها عن مهمتها التى كانت لها فى البداية. وكان ينبغى أن يبين لنا متى حدث هذا التحول، وكيف. كى يكون كلامه مقنعا، لكنه لم يفعل، ولا أظنه هو أو غيره يستطيع شيئا من هذا، إذ الكلام هنا عن ماضى البشرية السحيق الذى انطوى فى غمار الزمن، وليس لعودته من سبيل، اللهم إلا إذا استطاع التقدم العلمى يوما أن يستعيد لنا ما مضى فى غياهب التاريخ. وإذن فعلينا أن ننتظر، وإن كنت أخشى أن يطول الانتظار، وربما إلى الأبد! إن هذا الكلام لا معنى له إلا أن اللغة العادية التى ليست بشعر ولا أدب تخلو مما يمتع ويسر الأذن والعقل والخيال، فهل هذا صحيح؟ إن كثيرا من كلامنا العادى مملوء بالصور الفنية والتنغيمات الموسيقية. حتى النساء فى الأحياء الشعبية يستخدمن فى مشاجراتهن عبارات ممتعة فى تصويرها وتنغيمها وتركيبها ومفرداتها، وفى ذات الوقت تعبر عما تكنه الواحدة منهن لغريمتها من حقد أو احتقار أو ما تنوى أن تفعله بها من ضربٍ أو طردٍ أو جرٍّ إلى قسم

الشرطة ...إلخ. فكيف يقال إن اللغة كانت لها فى البداية وظيفة واحدة فقط هى توصيل الأفكار والمشاعر وما إلى ذلك، ثم طرأت لها وظيفة أخرى لا تلتقى بالأولى ولا علاقة لها بها هى مجرد التلذذ بالكلمات والانتشاء بها؟

إن هذه الوظيفة الثانية المدّعاة لا يمكن أن تتحقق إلا إذا كان هِجّيرَى الشاعر الانقطاع إلى الألفاظ والعكوف عليها يعبث بها كما يحلو لهواه دونما التفات إلى القواعد التى تَحْكُم صياغتها فى ذاتها وفى تركيبها بعضها مع بعض بغية الحصول على عبارات وصور. وكل ما سوف نحصل عليه فى هذه الحالة هو مجرد تتابع أصوات لا معنى لها، أصوات قد يكون فيها جَرْس موسيقى، لكنها لا تدل على شىء البتة. فهل هناك شاعر أو أديب يفعل هذا، اللهم إلا أن يكون ملتاثا أو عابثا أو مستهترا؟ لكن أحدا لا يأخذ العابث أو الملتاث على محمل الجِدّ، فضلا عن أن يقول عنه إنه شاعر أو أديب! ثم إذا كان الأمر كذلك فمعناه أن ما يقوله الأستاذ الدكتور من أن الإنسان إذا نشأ وحده فى جزيرة منعزلة لم يُقَدَّر له أن يتكلم هو قول باطل، إذ ما دامت اللغة تتحول إلى غاية فى ذاتها يتلذذ الإنسان باللعب بها وبالنشوة المتولدة عن هذا اللعب، فليس شرطا أن يكون هناك طرف آخر يسمع، بل

يكفى وجود مستعمل اللغة فحسب. أرأيت أيها القارئ إلى هذا التناقض العارى؟

ولقد أغنانا د. زكى نجيب عن أن يتصدى لنا من يدَّعِى أنه لم يقصد إلى هذا، إذ ضرب لنا هو نفسه مثل الصبى ومقبض الباب. فمن الواضح أن الصبى هنا يلعب ويعبث، ولا أحد يسميه "فنانا" بأى معنى من معانى الفن. ولسوف يسارع أبوه أو أمه بنهيه عما يفعل وصرفه إلى شىء يفيده أو على الأقل يجنّبهما ما يُحْدِثه من ضجة أو ما يمكن أن يؤدى إليه هذا العبث من تلف المقبض أو الباب! ومقطع الصواب فى هذا، إذا أردنا أن نُبْقِيَ على المثل الذى ضربه الدكتور أو نَبْقَى على الأقل قريبين منه، أن نقول إن هناك طريقتين للاستئذان على من بداخل الغرفة: فإما أن ننقر الباب النقر الذى ينقره الناس عادةً إلى أن نسمع الإذن لنا بالدخول فندخل، وإما أن ننقره نقرًا منغَّمًا فنؤدى بذلك وظيفتين: إمتاع من بالداخل، واستمتاعنا نحن الناقرين. وكذلك الأدب والشعر فى واقع الأمر وحقيقته. إنه يهدف إلى توصيل شىء ما لقارئه أو مستمعه، لكن بطريقة فنية ممتعة. أما أن يقل إنه بطبيعته لا يعنى شيئا فذلك ضرب من السفسطة العجيبة!

ولقد شعر كاتبنا أن قدمه ستنزلق إلى الاعتراف بالواقع الذى يفقأ عين المكابرين، بل لقد أوشك أن يتراجع. بيد أنه، مثل أى معاند ينكر سطوع الشمس فى ضحى الصيف، قد سارع فأغمض عينيه ووضع يديه عليهما ظنا منه أنه ما دام لا يرى فى هذه الحالة ضوء الشمس فإنها لن تكون من ثَمَّ مضيئة! لقد أنكر إنكارا تاما فى البداية وجود أية دلالة للكلمات فى القصيدة على أى شىء وراءها، لكنه عندما كرر هذه الفكرة بعد قليل نافيا وجود أى تطابق بين الكلمات وبين الأشياء والحوادث ضيَّق الكلام بعض التضييق قائلا إنها "كلمات نُسِّقَتْ على نحو يمتع السمع لما فيه من صفات ليس بينها صفة كونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هى واقعة فى دنيانا التى نعيش فيها". بل إن رِجْله قد انجرّت خطوة أخرى نحو الحق الذى يأبى الاعتراف به، إذ أضاف عقيب هذا أنه "إذا كان بين الشعر من جهة وأشياء الواقع من جهة أخرى تطابق، فهو تطابق غير مباشر، وليس هو كالتطابق الذى يكون بين اللغة والأشياء فى أحاديث التفاهم التى نألفها فى حياتنا اليومية"[٢]. وأحسب أن التراجع فى كلامه واضح غاية الوضوح، ومع ذلك فهو يصر على أن الشعر لا يُقْصَد به توصيل أى شىء إلى السامع أو القارئ. وبالمناسبة فهناك خطأ آخر كبير وقع فيه ناقدنا، ألا وهو قَصْره متعة الشعر على الأذن والسمع كما هو واضح

من السطور الماضية، مع أن الشعر ليس أنغاما فقط، بل هو أنغام وصور وتعبيرات وأفكار ومشاعر وبناء فنى، وفى كل شىء من هذا من المتعة ما فيه.

إلا أن تراجع الأستاذ الدكتور لم يقف عند هذا الحد، إذ ذكر بصريح العبارة أنه ليست هناك أية مشاحَّة فى أن الشعر المسرحى، وكذلك شعر المديح والهجاء والاستنهاض، إنما قيل لتوصيل معنى إلى جمهور المشاهدين والمستمعين. لكنه، رغم ذلك، يأبى إلا الاستمرار على مكابرته قائلا إن هناك لونا آخر من الشعر يناجى فيه الشاعرُ نفسَه، وإن هذا هو الشعر الذى يقصده، رغم اعترافه أن معظم شعرنا العربى قديمه وحديثه قد قيل فى المدح والهجاء والاستنهاض وما إلى ذلك. بل إنه ليُخْرِج من الشعر الذى يعنيه شعرَ الغزل بشبهة أن الشاعرَ لا يناجى فيه نفسه بل حبيبته، فهو يتجه بالخطاب إليها ولو نظريا على الأقل، ولا يُعْقَل أنه يخاطب فيه الهواء[3]. وبالمثل نقول نحن: وحتى عندما ينظم الشاعر قصيدة يناجى فيها ذاته فإنه إنما يخاطب الآخرين عارضا عليهم أفراح نفسه وأشجانها، وآمالها وآلامها، وطماحها ويأسها..إلخ، خضوعا منه لطبيعته البشرية التى لا يستطيع التنكر لها فى هُفُوّها للتواصل مع الآخرين بحثا عن التعاطف والسلوى من جهة، وتطلعا إلى تقديرهم لإنجازه الأدبى من جهة أخرى، وإلا فلماذا تَحْفَى أقدام الأدباء

والشعراء لينشروا ما يكتبون ولا يكتفون بالإبداع فى ذاته فيحبسوه فى الأدراج ويريحوا أنفسهم من تعب النشر وما يُنْفَق فيه من ملل، وما قد يُبْتَذَل أيضا من كرامة؟ وعلى أية حال فإن الشعر، حتى فى هذه الحالة، يعنى بكل يقينٍ شيئا بل أشياء، وليس مجرد أصوات تَلَذُّها الأذنُ كما يزعم الأستاذ الدكتور!

ويستمر انزلاق قدم كاتبنا فيعترف أن الشاعر الذى ينظم شعر المناجلة الذاتية هو أيضا يفكر فى الآخرين وفى توصيل شعره إليهم. لكنه يظل على مكابرته قائلا إن هذا إنما يتم فيما بعد، إذ هو لا يفكر فى شىء من هذا أثناء النظم، أما بعد الفراغ من القصيدة فالأمر يختلف، إذ "يَرِد الناسُ الآخرون إلى خاطره فينشر فيهم قصيدته ليقرأها من هو فى مثل حالته فينفِّس بها عن كربه، ولينقدها ناقد فيعلم الشاعر من خلال نقده كيف جاءت نفثته"(٤). إذن فالشاعر حين ينظم شعره، ومثله الأديب عموما فى سائر إبداعات الأدب، إنما يريد توصيل شىء للآخرين. وليس يهمنا أهو يعى ذلك منذ بداية إقباله على إبداع القصيدة أم يطرأ له هذا فيما بعد، فهذه مسألة ثانوية لا تقدم ولا تؤخر. ولقد كررها كاتبنا بمنتهى الوضوح فى قوله إن "الشعر، كائنةً ما كانت صورتُه، يجاوز حدود الشاعر إلى سواه". الله أكبر! ففيم إذن كل هذا الجدال والعناد ومحاولة إنكار البدهيات؟ لكنْ صَبْرًا أيها القارئ،

فالدكتور لا يزال قادرا بل مصرًّا على الجدال والعناد إلى آخر لحظة، فـ"الشعر، إذ ينقل شيئا من قارئه إلى سامعه، فهو لا ينقل خبرا معينا عن شيء أو عن فرد معين، بل ينقل حالة من الحالات الخالدة التى ما تنفك تتكرر كأنها قانون سرمدى فى الكون وفى الناس من الأزل إلى الأبد"[٥]. يقصد أن الشاعر إذا تحدث مثلا عما يحس به من سأم فهو لا يتحدث حينئذ عن سأمه هو فلان الفلانى، بل عن السأم البشرى الذى يحسه الناس جميعا وسيظلون يحسونه إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. ثم يعقّب قائلا إنها "حقيقة خالدة ندركها عن طريق موقف جزئى"، ليختتم حديثه بقوله: "فلْيَتَغَنَّ الشاعر لنفسه أولغيره، فهو فى كلتا الحالتين يُنْشِد للناس أناشيد الحقائق الخالدة ؟"[٦].

هكذا ينقض الكاتب كل ما قل، لكن دن أن يقر بأنه قد تراجع عن رأيه، فهو حتى آخر لحظة لا يكف عن افتعل الاستدراكات والاشتراطات واختراع القيود والحدود التى لا وجود لها إلا على لسانه فقط، إذ من الواضح أنه غير مقتنع بما يقول، أو إذا أحسنّا به الظن قد بدأ مقاله بفكرة حسبها صحيحة، لكنه كلما مضى معها خطوة بدا له شيء من عُوارها حتى تبخرت تماما فى النهاية، إلا أنه عَزَّ عليه أن يعترف بأنها فكرة متهافتة، بل ظل يدافع عنها فى سفسطة عجيبة أستغرب أن يكون صاحبها هو الدكتور زكى نجيب نفسه! ومن الطريف

أن ينكر مع ذلك أن الشاعر، حين يتحدث فى شعره عن سأمه أو حيرته أو قلقه مثلا، إنما يخبرنا عن شىء، بل ينقل لنا حالة من الحالات النفسية...إلى آخر ما قل . لكن ملاذا بالله نسمى صنيع الشاعر هذا؟ إنه، والله العظيم ثلاثا، إخبار لنا عن هذه الحالة، سواء قلنا إنها حالته هو الخاصة أو قلنا إنها حالة البشر بوجه عام. إن الشاعر هنا إنما يريد أن يوصّل لنا ما يقوله، وليست اللغة فى يديه مجرد كلمات لا يشير بها إلى شىء ولا يبغى من ورائها سوى إمتاع أذنه بجرْسها الموسيقى كما يدّعى كاتبنا.

ليس هذا فحسب، فالدكتور زكى فى كل نقده التطبيقى ينسى ما قاله من أن اللغة فى يد الشعراء تكفّ عن أن تكون أداة تهبهم النشوة من خلال ما تُحْدِثه من جرْسٍ موسيقىّ تَلَذّه آذانُهم، ينسى هذا كله ويُقْبِل على القصيدة التى ينقدها إقبال من يؤمن أنها إنما نُظِمَتْ لتوصّل لنا شيئا، بل هو يقول ذلك بنفسه ولا يتركه لنا نستشفّه استشفافا. إن له مثلا مقالا عنوانه "فلسفة العقاد من شعره"(٧)، ولا أظن إلا أن العنوان واضح تمام الوضوح فى أن العقاد قد نظم شعره ليوصّل إلينا آراءه ومواقفه من الكون والحياة والناس. فهو إذن يقول شيئا، وليس الأمر مجرد كلمات يقوم بتقليبها وتركيبها على نحو تَلَذّه أذناه. كما أن لكاتبنا مقالا آخر عن "شكسبير فى عصره وفى كل

عصر" يؤكد فيه أن رسالة ذلك الشاعر "هى تحليل هذا التعارض العجيب الذى كأنه لازمة من لوازم النفس البشرية بين دواعى النجاح العملى من جهة ومقتضيات الأخلاق من جهة أخرى"[٨]. وكذلك له مقال ثالث عن شعر صلاح عبد الصبور فى ديوانه "الناس فى بلادى" عنوانه "ما هكذا الناس فى بلادى"[٩] يؤكد فيه أن ما يقوله الشاعر فى ذلك الديوان عن مواطنيه غير صحيح وأن الصورة التى رسمها لهم هى صورة زائفة. فما معنى هذا يا تُرَى؟ معناه، بالخط العريض، أن الشاعر إنما ينظم شعره ليقول لنا شيئا ويوصّل إلينا معنى وشعورا وموقفا وصورة لشىء وراءه، وليس مجرد كلمات يعكف عليها لا يبغى من ورائها سوى التلذذ بما تُحْدِثه فى أذنه من رنين. وفى مقال رابع عن ديوان لأحمد عبد المعطى حجازى يكتب ناقدنا عن القصيدة التى عُنْوِن بها الديوان قائلا: "فى القصيدة صوت واحد مسموع هو صوت الشاعر نفسه يصف ويروى ويوجه الخطاب إلى غائبة لا تجيب"[١٠]. وفى مقال خامس نراه يشكك فى أن يبقى لشعر أدونيس قوته وتأثيره بعد أن تمر عليه القرون ولا يجد الناس حولهم ما يضىء لهم ظلمات غموضه وإلغازه[١١]، ومعنى هذا إقراره ضمنيا بأن وظيفة الشعر، أو من وظيفته على الأقل، توصيل شىء من الشاعر للناس، وإلا فما الذى يضير فى ألا يبقى لقصائد أدونيس أثرها وقوتها بعد قرون أو عقود ما دام الشعر

عنده لا يخرج عن كونه كلمات لا تشير إلى شىء وراءها، وليس لها من فائدة سوى أن يعكف الشاعر على تشكيلها بما يمتع أذنه؟

وقد شرح الأستاذ الدكتور فى مقال له عنوانه "تحليل الذوق الفنى" المذهب الذى يجرى عليه فى نقد الأدب، وهو مذهبٌ "مؤداه أن ينصبّ تحليل الناقد الأدبى على العمل الفنى نفسه لا لننفذ خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجى بماضيه وحاضره، بل لنقف عنده هو ذاته فنرى كيف تأتلف عناصره مما قد أدّى إلى حسن وقعه على ذوق المتذوق. نعم لحصر أنفسنا فى العمل الفنى نفسه فلا نسمح لأى عامل خارجى أن يتدخل فى حكمنا كنفس الفنان ومشاعره أو حوادث التاريخ أو الأساطير الدينية(١٢) وغير الدينية أو المبادئ الخلقية أو الأفكار الفلسفية أو المذاهب السياسية. فلا يجوز للناقد...أن يسأل عن لوحة مثلا قائلا: ما مغزاها؟ أو ما معناها؟ لأنه لا مغزى ولا معنى فى الفنون، إذ الفن "خَلْق" لكائن جديد. هل نسأل عن جبل أو عن نهر أو عن شرق أو غرب قائلين: ما مغزى؟ وما معنى؟ أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نافرين؟... وهكذا ينبغى أن يكون موقفنا إزاء العمل الفنى لأنه خَلْق وإنشاء، وليس كشفا عن أى شىء كان موجودا بالفعل ثم جاء الفن ليصوره. العمل الفنى...معياره هو الفن نفسه: فمعيار الشعر هو الشعر، ومعيار الموسيقى هو الموسيقى، ومعيار

التصوير هو التصوير...وهكذا. أعنى أن تقاليد كل نوع من أنواع الفنون وقواعده الخاصة به هى السَّنَد فى أحكامنا النقدية. ولا يجوز لناقد اللوحة التصويرية مثلا أن يقوّمها على أساس من موقعة حربية أو من أسطورة أو من كلمة فلسفية أو من مبدإ خلقى. كل هذه أشياء لها قيمتها فى مضمارها، لكنها ليست من فن التصوير ذاته. فمادة التصوير لون، أعنى أن مادته هى الضوء، كما أن مادة الموسيقى هى الصوت. ولا بد أن نحاسب الفنان على الطريقة التى وزع بها هذا اللون أو هذا الضوء على لوحته بغض النظر عن الشىء المرسوم، لأن هذا الشىء لا يزيد عن كونه تكأة اتخذها الفنان اتفاقا ليرتكز عليها فى تكوين الكُتَل الضوئية على اللوحة"[١٣].

هذا هو مذهب الأستاذ الدكتور فى النقد عرضناه من خلال ما كتبه هو نفسه بقلمه وبيّنّا ما فيه من مغالطات وتناقضات وأخطاء، وأرَيْنا القارئ فوق هذا كيف أنه، فى نقده التطبيقى، لم يجر البتة على ما دعا إليه، بل كان يردد ما نقوله ونرى أنه الحق الذى لا مرية فيه، ألا وهو أن الشاعر، بل الأديب بوجه عام، حينما ينظم قصيدة أو يؤلف رواية مثلا إنما يريد أن يعبر عن شىء ما وأن يوصّله إلينا. وهذا الشىء قد يكون فكرة أو شعورا أو صورة لشىء فى الطبيعة من حوله أو فى داخل نفسه أو خيالا تخيله...إلى آخر ما يمكن أن تقوله لنا القصيدة أو

الرواية أو المقال أو الخطبة. أما الزعم بأن الشاعر مثلا إنما يقف عند الكلمات لا يعدوها إلى شيء وراءها، إذ كل غايته من شعره العكوف على الكلمات وما يمكن أن تنطوى عليه من أنغام موسيقية تلَذُّها الأذن، فقد بان لنا خطؤه وخطله، وظهر مملوءا بالثقوب الفاغرة. بل لقد رأينا الأستاذ الناقد نفسه وهو يحاول سدّ هذه الثغرات دون جدوى. ولست أدرى فى الواقع ما الذى يحدو بكاتب كبير، كالدكتور زكى نجيب إلى هذه المكابرة وتلك السفسطة فى الدفاع عن مذهب فى النقد متهافت كالمذهب الذى يدعو إليه ويُعْلِى من شأنه ويزعم أنه هو وحده المذهب الصحيح!

والآن، وبعد أن فرغنا من مناقشة الأستاذ الدكتور وأظهرنا ما فى رأيه من ثغرات واسعة لا يمكن رتقها، لا نجد لزاما أن نقف بهذا التريث إزاء ما يقوله د. عبد المنعم تليمة، وبخاصة أنه لا يقول جديدا، بل يردد ما سمعناه لدى د. زكى نجيب محمود من أن مهمة الشاعر إنما هى مهمة "تشكيل" لا "توصيل"، فهو "لا يتوجه بمعنى مسبق يسعى إلى توصيله، كما أنه لا يتوجه إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه، ولكنّ تَوَجُّهه إنما إلى أن يثير فى اللغة نشاطها الخالق حتى يكتمل له التشكيل الجمالى الذى يوازى به رمزيا واقعه النفسى والفكرى والروحى والاجتماعى"(١٤). وأرجو من القارئ أن يلاحظ هذه الموازاة التى يشير

إليها الكاتب، فهى تومئ إلى ما لا يريد أن يُقِرّ به صراحة أولئك الذين يزعمون أن الشاعر ليس عنده شيء يريد توصيله للآخرين. إنهم يدورون ويلفّون حول أنفسهم محاولين شَغْل القارئ بهذه الحركة الدائرية عن تهافت موقفهم وفهاهة فكرتهم. ولو أنصفوا لأراحونا واستراحوا معنا وأقروا بالحق الذى يعلو ولا يُعْلَى عليه، لكنه العناد والمكابرة!

وسوف يقول الباحث بعد ذلك إن التشكيل اللغوى فى الشعر يرتبط بأدوار دلالية، وهذه الأدوار الدلالية تمثل الجانب الثانى فى السياق الشعرى، وكذلك سوف يتكلم عن معنى القصيدة وبنائها الفكرى[١٥]. ولهذا وذاك دلالته التى لا تخفى. وفى موضع آخر نراه يقول إن الشاعر إنما "ينتج...شكلا معرفيا خاصا، هذا الشكل المعرفى هو نفسه ثمرة لتعرُّف خاص على الواقع. أى أن الشاعر يتعرف على واقعه تعرفا خاصا وينتج ضربا من المعرفة بهذا الواقع... إن ماهية هذا الضرب الخاص من المعرفة ماهيةٌ جماليةٌ، ومادته الطبيعة والمجتمع بمظاهرهما وظواهرهما، ومجاله الحياة النفسية العاطفية الروحية، وأداته القوة المدركة والطاقات الذائقة"[١٦]. ويلاحظ القارئ هنا أيضا نفس الحيرة والتخبط اللذين شاهدناهما لدى د. زكى نجيب محمود، ونفس المحاولة الفاشلة لإقناع القارئ بما ليس فيه مقنع، لكن دون أن يكون

هناك الأسلوب المحكم الأنيق أو الشرح الواضح والأمثلة المضيئة التى تتميز بها كتابات الأستاذ الدكتور!

العمل الأدبى إذن، شعرا كان أو نثرا، هو شكلٍ ومضمون، والتذوق إنما ينصبّ عليهما جميعا. وهذا أشبه بطبق من الطعام وُضِع أمامى لأتذوقه وأقول رأيى فيه، فلا أظن أن هناك من يمكن أن يجادل فى أن عملية التذوق لا تقتصر على إلمامى بالطريقة التى أُعِدَّ بها، بل لا بد أن أمدّ يدى للطبق وأذكر اسم الله عليه وأغمس اللقمة وآكل، وعندئذ (وعندئذ فقط) أستطيع أن أقول إننى قد تذوقته، وأن أصدر حكمى عليه داعيا لمن طبخته أن يسلّم الله يدها، أو مقطبا جبينى ومشيحا بوجهى عنه وعن من أعدّته. ونفس الشيء يصدق على العمل الأدبى، إذ لا يمكن اقتصار التذوق فيه على الشكل الفنى، وإلا فالسؤال هو: أين ذلك الشكل الفنى منفصلا عن الموضوع؟ وسرعان ما يأتى الجواب باترا كالسيف أن الشكل الفنى بهذا الوضع لا وجود له. إنه رابع المستحيلات، بل هو فى الحقيقة أولها. كما أن موضوع العمل الأدبى ليس مجرد مادة تلحت للأديب فأظهر من خلالها الشكل الفنى الذى كان فى ذهنه طِبْقًا لما يريد منا د. زكى نجيب أن نسلم به. إن ثمة تلاحما بين الشكل والمضمون لا يمكن انفصامه، وهذا التلاحم قد أرّق الأديب وعذّبه زمنا إلى أن خرج إلى نور الوجود فأحس عندئذ براحة

الخلاص من هذا العناء الثقيل المبرّح، فكيف تسوّل لكاتبنا نفسه أن يتجاهل ذلك كله ويزعم أن الأمر برُمَّته فى التذوق الأدبى إنما مردّه إلى الشكل الفنى ليس غير؟

ولقد يسأل سائل: ولماذا هذا الخلاف كله؟ وما الذى سيترتب على أخذنا بهذا الرأى أو ذاك؟ الواقع أن لكل من الرأيين نتائجه التى لا تخطر على بال المتعجلين: ذلك أننا إذا قلنا إن العمل الأدبى ليس إلا مجرد شكل فنى، وإن التذوق من ثَمَّ لا يتعلق إلا بهذا الشكل الفنى، ولا علاقة له بمضمون العمل، فإننا نحصر أنفسنا فى مسألة الشكل، الذى قلنا إنه لا وجود له مستقل عن ذلك المضمون، ولا نبالى حينئذ بأى شىء يتضمنه العمل الأدبى أيًّا كانت مصادمته للعقيدة التى نعتقدها، أو للأخلاق التى نتمسك بها ونرى أنها هى السبيل لسعادتنا وسعادة الأمة التى ننتمى إليها، وأيًّا كانت إساءته للتاريخ الذى نتشرف بالاعتزاء إليه، أو للرموز الدينية والوطنية والإنسانية التى نضعها دائما نُصْبَ أعيننا ونتخذ منها مثلنا العليا..إلخ.

تُرَى كيف يمكن مثلا أن يسكت مسلم على الصورة التى رسمها جرجى زيدان لمحمد بن أبى بكر الصديق المشهور بالزهد والورع فى روايته "عذراء قريش"، وهى صورة العاشق الذى يتدلّه فى هوى فتاة تدلُّهًا يدفعه إلى الثورة على عثمان، ويدخل من ثَمَّ فى منافسة مع

الحسين بن علىّ على حبها وتقع بينهما الغيرة العنيفة بسببها، مع أن ذلك كله لا حقيقة له باعتراف المؤلف نفسه الذى قال إنه قد أدخل فى كل رواية من رواياته الإسلامية حكاية غرامية كى يغرى القراء بمطالعتها؟ أم ترى كيف يقبل المسلم النهاية الغريبة التى يزعم زيدان فى روايته "شارل وعبد الرحمن" أن قائد الفرسان المسلمين فى معركة بواتييه جنوب فرنسا قد وضعها لحياته، إذ قام بإغراق نفسه فى النهر يأسا بعد هزيمة المسلمين أمام شارل مارتل؟[١٧] إن ذلك لهو المستحيل بعينه، لأنه بكل بساطة لم يقع! ومثل هذه الحادثة ليست من التفاهة وهوان الشأن بحيث يمكن للضمير المسلم أن يمر عليها مرّ الكرام فلا ينبس ببنت شفة!

لقد هاج صنيعُ زيدان فى رواياته عن تاريخ الإسلام الغيارَى على هذا التاريخ فانتقدوه وأظهروا أخطاءه بل خطاياه. وعبثا يحاول كاتب مادة "زيدان" فى "The Encyclopaedia of Islam" أن يَعْزُوَ هذا النقد إلى تعصب المسلمين المحافظين الذين ضايقهم، كما يقول، تناول أحد المؤلفين النصارى لموضوعات إسلامية[١٨]. وهو رد متهافت، فإن أولئك النقاد قد ساقوا الأسباب التى حدت بهم إلى انتقاد زيدان، وهى أسبابٌ جِدُّ مقنعةٍ على ما فصّلْتُ فى الفصل الرابع من كتابى "نقد القصة فى مصر: ١٨٨٨ – ١٩٨٠ م"[١٩]. ثم إنهم لم يَنْهَوْه

عن الكتابة فى تاريخ الإسلام، بل كل ما طالبوه به هو ألا يفتئت على الحقيقة التاريخية، أو يفترى عليها بالأحرى. أما حكاية " المحافظين" و"الثوريين" فهى لعبة مكشوفة لا تجوز عندنا، فنحن نعرف أن المستشرقين والمبشرين ومن يلوذ بهم من الذيول فى بلادنا من كل من تورَّم قلبه بغضا لدين محمد يتهمون كل من يغار على دينه منا بأنه "محافظ"، أى رجعى متخلف، أما من يشايعهم على كراهية الإسلام وتاريخه ورجاله فإنه من العباقرة المتنورين.

وفصل القول فى هذه القضية أن الإنسان لا يمكن أن ينقسم على نفسه فيمدح عملا أدبيا يسىء إلى ما يؤمن به من دين أو يستمسك به من خُلُق، وإن لم يَعْنِ هذا بالضرورة أن عليه مدح أى عمل يعلى من شأن هذا أو ذاك حتى لو كان مستواه رديئا. ليس من المعقول أن أومن بالإسلام وأن محمدا رسول من رب العالمين وأنه كان على خلق عظيم ثم أتلقى بعصبٍ باردٍ الهجومَ عليه أو على دينه بحجة أنى أطالع عملا أدبيا وأن كل ما يهم فى العمل الأدبى هو جانبه الفنى ليس إلا. كذلك ليس من المعقول أن ينفر المسلم بطبيعة دينه من الزنا وشرب الخمر ثم لا يبالى بمسرحية تدعو إلى حرية الفاحشة أو تزين أم الخبائث. إن من يفعل ذلك إما أن يكون مصابا بانفصام فى شخصيته،

أو ضعيف الوازع الدينى لا يجد حرجا فى مقارفة المعصية وتزيينها، أو منافقا يُظْهِر الإسلام ويُبْطِن خلافه.

ومن المناسب أن أذكر فى سياقنا هذا ما قاله د. محمد حسين هيكل فى كتابه "ولدى" عن مسلم ومسلمة كانا يشاهدان فى الكوميدى فرانسيز فى عشرينات القرن الماضى مسرحية تاريخية تدور حول الحروب بين مسلمى الأندلس ونصارى أوربا، ويقوم بدور شارلمان فيها ممثل فرنسى يسبّ المسلمين ودينهم واصفا إياهم بالكفار وداعيا إلى قتالهم، فبلغ من إعجابهما بالممثل وأدائه أنْ أخذا يصفقان رغم كل الإهانات والشتائم الموجهة لدينهما. وكان تعليق الدكتور هيكل على ذلك أن "سمو فن الكاتب وعظمة الممثل وبراعته قد أنست السامعين كل ما سوى الفن والإعجاب به. ذلك بأنه أخذ بالمشاعر جميعا فأنساها الحياة الوضيعة وسما بها إلى حيث لا يقدّر شيئا غيره كائنة ما كانت المعانى التى يعبر عنها والصور التى يجلوها والعواطف التى يُجيشها"[٢٠].

هذا تعليق كاتبنا على سلوك هذا المسلم وتلك المسلمة اللَّذَيْن أرجو من الله سبحانه ألا يكونا هما هيكل وزوجته، التى كانت ترافقه فى هذه الرحلة. أما تعليقى أنا فهو (بالفمّ الملآن) أن هذا كلام فارغ، إذ لا يمكن أن يطغى الشعور الفنى لدى المسلم الحق على شعوره الدينى

أبدا. إن مثل هذين الشخصين لا يمكن أن يكونا مسلمين صادقين. وعجيب أن يفسر هيكل سلوكهما ذاك بأنه سمو عن الحياة الوضيعة! أية حياة وضيعة تلك التى يشير إليها، وإنما هو الدين والغيرة عليه عند كل مسلم ينبض قلبه بحرارة الإيمان؟ أهذه هى الحياة الوضيعة فى نظره؟ حَرِىٌّ بالذكر أن هيكل فى ذلك الوقت كان بعيدا عن الإسلام يدعو بدعوة الفرعونية قبل أن تعود جذوات الإيمان التى كانت مطمورة تحت الرماد فى أعماق قلبه إلى الاشتعال من جديد بعد أعوام قلائل، فينتضى قلمه ويشرع فى الكتابة مدافعا عن الإسلام ونبيه، مسفِّها ما يزعمه بشأنه المستشرقون والمبشرون"[٢١].

وعلى ضوء ما قلناه الآن نستطيع أن نفهم موقف أولئك المنتسبين إلى الإسلام الذين وقفوا إلى جانب سلمان رشدى فى روايته "الآيات الشيطانية" وحيدر حيدر فى روايته "وليمة لأعشاب البحر" بشبهة الانتصار لحرية الإبداع الأدبى رغم أن الروايتين مُفْعَمَتان بالإساءات البذيئة المتجاوزة لكل الحدود إلى ربنا ورسولنا والقرآن الذى أُنْزَل عليه والدين الذى جاء به والقيم الخلقية التى نغار عليها ونؤمن ألا نجاة لنا فى الدنيا والآخرة إلا بالتزامها. إنهم يزعمون أن دفاعهم عن هذين العملين إنما هو دفاع عن حرية التعبير، وأن العبرة بالجانب الفنى فى المسألة. وهذا كذب وتدجيل، والحقيقة أنهم يبتهجون بكل ما يسىء

إلى الإسلام ويرحبون بكل من يتطاول عليه. هذه هى القضية فى وضعها الحقيقى، ولو كانت الرواية تهاجم شيئا مما يؤمنون به لانهالوا عليهما وعلى صاحبيهما تمزيقا. ولقد غَبَرَ على كثير منهم زمن كانوا يلحون على الأدباء والشعراء أن يهاجموا الإقطاعيين والرأسماليين وعلماء الدين المسلمين، أما من يشتَمّون فى كتاباته رائحة الخروج على اتجاهاتهم التخريبية فكانوا يسلقونه سلقا! أما فى مواجهة الإسلام فيرفعون لافتة "الحرية الإبداعية"، مع أن الأمر لا يخرج عن كونه اختلافا بين ما نؤمن به نحن أو نعتنقه من قِيَم وما يؤمنون به هم أو يعتنقونه من قِيَم إن كان لأمثالهم قِيَم! هذه هى خلاصة الموضوع برُمّته دون لف أو دوران مفضوح!

وتحضرنى هنا رواية "حين تركنا الجسر" لعبد الرحمن المنيف وما فيها من تطاولات على الذات الإلهية من صياد ينفق وقته سعيا وراء إسقاط طائر من طيور الليل، وهى تطاولات لا مسوّغ لها إذ ليس الصيد بالميدان المناسب لمثل هذا التجديف الوقح، كما أن حياة الصياد تخلو تماما مما يمكن أن يدفعه إلى تلك السفاهة فضلا عن أنه لم يحدث على مدى الرواية ما تستطيع أن تقول إن الصياد قد فقد بسببه عقله وحياته على هذا النحو[22]. ومعروف أن أبطال الرواية شىء، ومعتقدات

كاتبها شيء مختلف، والخلط بين الأمرين هو علامة على الركاكة الفنية قبل أن يكون علامة على أى شيء آخر!

ولقد سبق أن درستُ هذه القضية بشيء غير قليل من التفصيل فى كتابى "وليمة لأعشاب البحر بين قيم الإسلام وحرية الإبداع- قراءة نقدية"، ويستطيع القارئ الرجوع إلى ما كتبته هناك، ولكنى أود ان أضيف هنا ملخصا سريعا للفصل الذى كتبه جيروم ستولنتز فى كتابه "النقد الفنى- دراسة جمالية وفلسفية" بعنوان "النقد والأخلاق"، رغبةً منى فى إلقاء مزيد من الضوء على هذه القضية مستعينًا بناقدٍ أمريكىّ معاصر كيلا يظن من ليسوا ملمّين بالموضوع أن ما قلناه فى الصفحات الماضية إنما يعكس كلام المتحمسين للإسلام لا غير. وهذا الفصل يستغرق زهاء خمسين صفحة من القطع الكبير يستعرض فيها الكاتب هذه المسألة النقدية منذ أيام أفلاطون حتى عصرنا، مع التوقف بوجه خاص أمام ثلاثة من أعلام الفلسفة والنقد الذين يغلّبون الأخلاق على اعتبارات الجمال الفنى، وهم أفلاطون الفيلسوف الإغريقى، وليو تولستوى الروائى الروسى، ورالف بارتون الكاتب الأمريكي، عارضا أفكارهم ومناقشا وجهة نظرهم فى أناة. ونستطيع نحن بدورنا أن نضم ستولنتز إلى القائمة التى ترى أنه لا بد من وضع الاعتبارات الأخلاقية فى الحسبان، وإن لم يتشدَّد تشدُّد

أفلاطون وتولستوى مثلا[٢٣]. وهو يصور القضية على أنها صراع بين الذين يُعْلُون من شأن القيم الأخلاقية ويَخْشَوْن من تأثير الأعمال الفنية التى لا تبالى بتلك القيم، وبين أولئك الذين لا يهتمون إلا بأن يعيشوا حياتهم بتلذذ وامتلاء غير ملقين بالا إلى ما يسمًّى: "الأخلاق" ولا إلى ما يمكن أن يؤدى إليه ذلك من مشاكل فردية واجتماعية[٢٤]. وفى رأيه أنه لا بد، فى أمور الفن والأدب، من مراعاة الجانب الجمالى والجانب الخلقى معا، على ألا يكون هناك تشدد من قِبَل الأخلاقيين أكثر مما ينبغى. ورغم هذا فهو يرد على دعاة الحرية المطلقة فى الفن بأنه ليس من حق الفن المطالبة بوضع متميز، بل تنبغى معاملته كأى نشاط بشرى آخر، ومن ثَمَّ فلا بد من خضوعه للرقابة إذا جَرَّ وراءه ضررا. لكنه يشترط فى الرقيب مع ذلك أن يجمع بين احترام الحرية والحساسية المرهفة لقيم الجمال الفنى وبين التقدير الواعى لمصلحة المجتمع[٢٥].

ومن قبلُ كتبتُ فى هذا الموضوع أن "بعض الناس ينادون بالحرية المطلقة للإبداع والمبدعين، لكن ليس هناك فى الحقيقة حرية مطلقة فى أى ميدان من ميادين الحياة، إذ ما من إنسان إلا وتحيط بمعصمه القيود من كل لون، مع قدر لا بأس به من الحرية. والعاقل هو الذى لا يتجاهل هذا أو ذاك. والذين ينادون بحرية الإبداع المطلقة إنما يقصدون أنهم لا ينبغى أن يطالَبوا بالخضوع لمبادئ وقواعد أخلاقية

معينة لأنهم يعتنقون مبادئ وقواعد أخرى. هذا كل ما هنالك دون لف أو دوران ودون مماحكات لفظية زائفة"[٢٦]. ويمكن ترجمة كلام ستولنتز فى رفضه المطالبة بإعطاء الفن وضعا متميزا ودعوته إلى معاملة الإبداع الفنى مثل أى نشاط بشرى، بما نقوله فى حياتنا اليومية من أنه "ليس على رأسه ريشة"! والواقع أن الدعوة إلى معاملة الأدب على أنه فوق الدين والقانون والأخلاق هى، فى حقيقتها، دعوة إلى تأليهه، مع أنه لا يوجد إلا إله واحد! أما بالنسبة للرقابة الرسمية على الأعمال الأدبية فقد اكتفيت فى كلامى المومإ إليه بعرض وِجْهَتَىِ النظر المتعارضتين فيها[٢٧].

وبالمناسبة فكاتب هذه السطور لا يذهب مع المتشددين إلى المدى الذى يوجبون فيه على الأدباء أن يطرقوا موضوعات بعينها ويتجنبوا موضوعات بعينها أخرى، بل أقول إن من حق الأديب أن يتناول أى موضوع يحلو له، بشرط واحد هو أن يبتعد عن التطاول على الله ودينه ورسوله، وعن تزيين الفجور والشذوذ وخيانة الوطن والأمة وما إلى ذلك. من حقه مثلا أن يعالج موضوع الإيمان والإلحاد أو الخيانة الزوجية، لكن دون أن يدفع شخصياته إلى التجديف فى حق الله أو يغرق فى تفصيلات الفواحش بما يهيج الشهوات، فيصبح بذلك من الذين يحبون أن تشيع الفاحشة فى الذين آمنوا[٢٨].

إننا نعرف جيدا أن فى الإنسان ضعفا فطريا، وأن المجتمع، مهما تكن درجة تمسكه بالخلق الكريم، لن يكون أبدا مجتمعا من الملائكة، وأن الشرّ كان ولا يزال وسيظل موجودا فى كل مكان يوجد فيه بشر. بَيْدَ أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون مسوغا للعمل على تحويل الناس إلى شياطين من خلال تجريئهم على مقام الألوهية أو النفخ فى جمرات غرائزهم حتى تستحيل نارا تتلظّى وتأتى على الأخضر واليابس. إن القضاء على الشر قضاء مبرما وإلى الأبد لهو أمر مستحيل، لكن هذا لا ينبغى أن يدفعنا إلى ترك الحبل له على الغارب، بل لا بد من العمل على محاصرته فى أضيق نطاق ممكن: فعشرة فى المائة شرًّا خير من خمسة عشر، وهذه أفضل من عشرين، وعشرون افضل من خمسة وعشرين...وهلم جرا.

ولعل من المناسب أن نشير هنا إلى مقال للدكتور زكى نجيب محمود عن "طبيعة الشعر وصلتها بالأخلاق" يؤكد فيه أن مجال الفن والأدب غير مجال الأخلاق، وأنه ليس من وظيفة الشعر الحث على الفضائل، وإنْ كان من الممكن مع هذا أن يساعد عَرَضًا فى تقويم المعوجّ من السلوك البشرى. يؤكد سيادته هذا رغم قوله قبل ذلك بقليل إن قِيَم الحق والخير والجمال "تلتقى كلها فى الإنسان" وفى أنها "معايير نلجأ إليها طلبا للهدى"[٢٩]. وهذا ما أحب أن نحاكمه إليه

فنقول إنه ما دامت هذه القيم تلتقى كلها على هذا النحو فى الإنسان، فلماذا نعمل على المباعدة بينها بحجة أن مجال كل منها مختلف؟ فليكن الأمر كذلك، أفينبغى أن يكون اختلاف مجالاتها ذريعة للتغاضى عما يمكن يقع بينها من تناقض يُفْسِد حياة الإنسان؟ إن لكل من الإدارات الحكومية مثلا مجالها الذى يختلف عن مجالات الإدارات الأخرى، بيد أن هذه الإدارات يجب أن تعمل متناغمة متعاونة رغم ذلك، وإلا اضطرب نظام العمل ولم يعطنا الثمرة المرجوّة، بل ربما أدى إلى تفكيك الجهاز الحكومى ومؤسسات المجتمع كلها ونتج عن ذلك ما لا تُحْمَد عقباه. وقل الشىء نفسه فى أجهزة الجسم التى تختلف أيضا وظائفها والتى لا بد من تضافرها جميعا رغم هذا، وإلا فسدت صحة الإنسان بل حياته كلها.

ولقد يقول قائل: ولكن إذا كان هناك تعارض بين الخير والجمال (أو فلنقل: بين الدين والأخلاق من جهة، والأدب والفن من جهة أخرى)، فلماذا ينبغى أن تكون الأولوية للأخلاق على الأدب؟ والإجابة سهلة، وهى أن الشر يسمّم الحياة ولا يبقى معه مجال للاستمتاع بأى شىء. ترى ما الذى يستفيده المظلوم مثلا إذا قلنا له: دونك هذه الأعمال الأدبية المغرية بالشر والفساد، فاستعِضْ بما فيها من فن عما وقع عليك من غبن؟ وشىء آخر مهم، وهو أن الأديب، إذا طُلِب منه الإقلاع عن

الترويج للشر والفساد فى عمله، يستطيع أن يجد موضوعات أخرى لا تُحْصَى يبدع فيها أدبا يستمتع القراء به، فلا هو إذن ولا القراء سيفوتهم ما يَنْشُدونه من متعة، أما إذا تركنا الأدباء المنحلّين يُغْرون بالفاحشة ويعملون على نشر الإباحية..إلخ، فلن يمكن تدارك الأمر بحال. ثم شىء ثالث، وهو أن تماسك الأمم وقوتها أهم مليارات المرات من متعة فنية تجلب وراءها التفكك الخلقى والانحرافات النفسية والآفات الاجتماعية.

إنّ غضّ البصر عن الأدب المنحرف هو بمثابة من ينشئ مستشفًى للأمراض الصدرية مثلا، ثم لا يكف مع ذلك عن تلويث الهواء وتوفير لفائف التبغ والطباق بوفرة والدعاية الواسعة لها وتشجيع المدخنين وإعطائهم الجوائز، غير واجد شيئا فى هذا التناقض! إنه كمن ينفخ فى قربة مقطوعة أو من يحاول ملء غِرْبال بالماء! وهذا هو المستحيل بعينه والجنون! لكن هذا كله شىء، والقول بأن العمل الأدبى لا بد أن يدعو إلى التدين والتمسك بالأخلاق الكريمة شىء آخر مختلف تمام الاختلاف، إذ كل ما نطلبه هو ألا يعادى الدين أو القيم الأخلاقية الرفيعة المنبثقة منه. فالقاعدة التى نريد إرساءها هنا، كما ترى، هى قاعدة سلبية، بمعنى ألا يكون هناك تناقض بين الإبداع الأدبى وما نؤمن به من دين أو نعتز به من خُلُق، فلا يتحول الأدب إلى الدعوة للكفر

والانحلال الخلقى والإغراء به...وهكذا، لا أن يكون بوقا للوعظ والإرشاد المباشر، على أهمية الدروس الدينية فى مجالها مع ذلك، إذ ليست هذه مهمة الأديب. ونحن مع د. زكى نجيب محمود فى تلك النقطة[٣٠]، وإن لم يمنع هذا من التنبيه إلى أن الخُطَب الدينية، مثلها مثل الخطب السياسية والاجتماعية...، تشكل فنًّا من فنون الأدب. إننا لا نُلْزِم الأديب بشىء معين، لكننا لا نستطيع أن نسكت عن هجومه على ما نستمسك به ونعتز من دين ومبادئ وقيم عظيمة. هذا كل ما هنالك!

بَيْدَ أن الأمر لا يقف عند هذا الحد، فمضمون العمل الأدبى لا ينحصر فى مسائل الدين والخلق، بل يتسع لأشياء أخرى يمكن أن تكون موضع انتقاد: منها المعلومات الخاطئة، وتصويرالعادات والتقاليد تصويرا زائفا، وعرض الإجراءات الفنية فى بعض الحِرَف كالمحاماة والطب مثلا على غير حقيقتها، ونسبة الأفكار والآراء إلى غير زمانها أو أصحابها، وغير ذلك مما يمكن أن يقع فيه الأديب فى الغلط ويفسد على القارئ أو السامع تذوقه. ولست محتاجا إلى القول بأن مثل هذه الأخطاء لن تعكّر على متلقى الأدب صفو تذوقه إلا إذا تنبه لها. ولا يقولنّ أحد مرة أخرى إن مثل هذه الأغلاط إنما تتعلق بالمضمون لا بالشكل الفنى، ومن ثَمَّ فلا دخل لها فى مسألة التذوق، فقد رأينا

موضوع العلاقة بين الشكل والمضمون على حقيقته وتبين لنا أنهما ملتحمان التحاما لا يسمح بفصلهما إلا لأغراض الدرس، وعلى المستوى النظرى فحسب. ومُضِيًّا مع مثل طبق الطعام الذى ضربناه قبلا نقول إن الأخطاء التى نتحدث عنها هنا هى بمثابة القَذَى الذى يقع فى الطعام. إنه، بطبيعة الحال، لا علاقة له بالطريقة التى أُعِدَّ بها، وهى الجانب الفنى فى عملية الطبخ كما قلنا، لكنه كفيل رغم ذلك بتنفير الآكل من الطعام، وربما تقايأ ما ابتلعه منه، أو على الأقل لم يستطع أن يمضى فيه قبل أن ينفى عنه ما أصابه من قذى. وحتى إذا كان هناك من لا يبالى بمثل هذا القذى ولا بنفيه عن الطعام بل يستمر فى الأكل بذات الشهية، فتلك حالة شاذة، والشاذ المنحرف لا يمكن أن يُتَّخَذ مقياسا لأصحاب الذوق السليم بَلْهَ الرهيف!

ولْنضربْ بعض الأمثلة على كلامنا هذا: ففى مسرحية "عنترة" لأحمد شوقى يُعَبِّر ضرغام (منافس عنترة) عن حبه لعبلة قائلا: "أحبها حُبِّىَ العُزَّى، وأعبدها عبادة اللات"[31]. ولست أظن أن التعبير عن شدة حب الرجل للمرأة بالعبادة كان مما يجرى على ألسنة شعراء الجاهلية. وبالمثل لا أظن أن عبلة كانت من المعرفة بتاريخ بنى إسرائيل ودور أنبيائهم فى الحفاظ على كيانهم وهُوِيَّتهم بحيث تتمنى فى أحد مشاهد المسرحية أن يتاح للعرب بطل يلتفّون حوله ليحررهم من

التبعية للفرس كما التفّ بنو إسرائيل حول موسى مُعْتِقهم من ربقة الرّق لفرعون. وهذا هو كلامها كما ورد فى المسرحية:

ألا بطـــلٌ نلتقى حولـــه كإسرال حول لواء الرُّسُــلْ؟

يفكّ من الرقّ أعناقنا كما فكّ موسى رقاب الأُوَلْ[٣٢]

ليس ذلك فقط، بل إنها لتردّ على أبيها، وقد توتر الجو بينهما حين تقدم لخِطْبتها صخر فرفضته، وتحمّس أخوها له أشد التحمس، قائلة إن من الممكن تزويجه بأخيها ما دام متحمسا له على هذا النحو، وهو جوابٌ قاسٍ ومهينٌ بحيث لا يمكن ان ينحصر رد فعل أبيها فى قوله:

أَزَوّج الرّجَل بالرّجَلِ؟ ذاك لَعَمْرِى منتهى الخَبلِ

أو أن يكون كل ما أجابها به أخوها هو: "استهترت أختى فما تبالى"[٣٣]. أهذا كل ما يمكن أن يكون من رد فعل شيخ قبيلة عربية فى الجاهلية على كلام ابنته الذى تطعن به أخاها فى صميم رجولته، فضلا عن أن يكون جواب الأخ هو ذلك الكلام اللين الذى لا يليق بالرجل؟

وفى مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم يستغرب الإنسان أشد الاستغراب اختزالها المجتمع الإسلامى فى العصر المملوكى الذى تدور أحداثها فيه إلى عاهرة وخمار وإسكاف ونخّاس ومؤذن لا

قداسة عنده للمسجد ولا للأذان. وبالمثل يفاجئنا أبطال المسرحية، وكذلك جموع المشاهدين المحتشدين فى الميدان انتظارا لتنفيذ حكم الإعدام فى النخاس، بأنهم جميعا يشربون الخمر! وفوق هذا فقد جرت على ألسنة أبطال المسرحية بعض المصطلحات التى لم تكن معروفة قبل العصر الحديث، مثل "المواطن" و"الهدف الوطنى" و"الغاية القومية" و"الأغلبية" و"الرأى العام". إن هذه الأخطاء من شأنها أن تفسد الجو التاريخى الذى أراد المؤلف إضفاءه على عمله، وتكدر على قارئ المسرحية ومشاهدها صفو متعة التذوق.

وفى مسرحية " الزهرة والجنزير" يقترف محمد سلماوى أخطاء سمجة سخيفة لا تُغْتَفَر، فهو يدَّعِى مثلا على لسان إحدى المصريات اللاتى يعملن فى السعودية أن النساء هناك، إذا أردن أن يشربن فى مكان عام، لا يرفعن النقاب عن أفواههن، بل يشربن من فوقه[٣٤]. والواقع أن المسرحية من أولها إلى آخرها تعجّ بهذا السخف الذى لا يدانيه سخف، فضلا عن ركاكتها الشنيعة فى الأسلوب والبناء والتشخيص. ومرجع سخفها وركاكتها هو هذه الأخطاء التى تنم عن الجهل الفادح بعادات المجتمعات وتقاليدها، وبالطبيعة البشرية ومنطق الحياة...إلخ. وهى كلها، كما يلاحظ القارئ، أمور خاصة بالمضمون، أو على الأقل ترتبط به أكثر مما ترتبط بالشكل الفنى. بل إن مبدأ مراعاة

الواقعية إنما ينصبّ فى أساسه على مضمون العمل الأدبى لا على شكله وبنائه.

وقريب من ذلك الأخطاءُ التاريخيةُ المضحكةُ التى سقط فيها جمال الغيطانى فى رواية "الزينى بركات" والتى لا يخطئها تلميذ صغير، فقد جاء فى هذه الرواية أن اليهود هم الذين رَمَوْا النبى عليه السلام من فوق أسوار الطائف عندما رحل إليها من مكة يدعو أهلها إلى الدين الجديد عَلّهم أن يكونوا أحكم من قريش وأدنى إلى الاستماع إلى صوت الحق. وكأن هذا الجهل المخزى بسيرة سيد البشر ليس كافيا، إذ يضيف هذا الكاتب أن التى أكلتْ (لاحِظْ : "أكلتْ" لا "لاكَتْ") كبد حمزة عليه رضوان الله امرأة من يهود![٣٥]

بالله كيف يسقط فى مثل هذا الشُّنْع إنسان ينتسب إلى الإسلام ويشتغل فى ميدان الكتابة؟ أم كيف سوّلت له نفسه أن يجعل مسؤولا مسلما كبيرا بدولة المماليك يقرّ بصلب عيسى عليه السلام؟[٣٦] إن هذا أمر لا يمكن أن يدور فى عقل مسلم، وبخاصة فى تلك العصور القديمة، بل لم يقترب منه أحد سوى القاديانيين المارقين فى العصر الحديث. ومع ذلك فإنهم لم يذهبوا إلى هذا المدى من مصادمة ما جاء فى القرآن المجيد، إذ غاية ما قالوه أن المسيح عليه السلام قد وُضِع على الصليب، لكنه لم يمت فوقه، بل كتب الله له النجاة من أيدى أعدائه

فهاجر من فلسطين إلى كشمير ليدعو يهودها إلى دينه ومات هناك عن عمر يربو على المائة والعشرين عاما[٣٧]. وثالثة الأثافى أن ذلك المسؤول المملوكى نفسه فى رواية الغيطانى المهلهلة يشهد لليهود والنصارى والبوذيين بالإيمان، لا فرق بينهم وبين المسلمين[٣٨]. إن ألفباء العمل القصصى أن يدع المؤلف أبطاله يعيشون فى عصرهم هم، وينطقون بألسنتهم هم، ويحسون بمشاعرهم هم، أما إذا فرض عليهم ما يدور فى ذهنه هو، أو على الأقل ما لا يتواءم وشخصياتهم، كان ذلك دليلا دامغا على فشله.

وفوق هذا فقد أجرى الغيطانى على لسان ذلك المسلم المسؤول فى دولة المماليك فى القرن العاشر الهجرى كلمة "المسيحيين" بدلا من "النصارى"، مع أن مصطلح "المسيحيين" لم يكن معروفا لدى المسلمين فى ذلك الوقت. بل لقد حاولت أن أجد هذه الكلمة فى معجم "تاج العروس" للزبيدى، وهو من الكتب التى أُلِّفَتْ بعد ذلك بعدة قرون، أو فى معجم "مَدّ القاموس" للمستشرق البريطانى إدوارد وليم لين، الذى كان يعيش فى القرن التاسع عشر، فلم أعثر عليها. وفى "عجائب الآثار" نلاحظ أن مؤرخنا العظيم عبد الرحمن الجبرتى، وهو من أهل القرن الثامن عشر والتاسع عشر، لا يستخدم إلا كلمة "النصارى". وحتى فى أول منشور أصدره نابليون بونابرت لدن غزوه

مصر نراه يقول: "النصارى" لا "المسيحيون". ونفس الشيء نجده عند رفاعة الطهطاوى بعد ذلك فى كتابه " تخليص الإبريز "[٣٩]، اللهم إلا مرة يتيمة واحدة استعمل فيها عبارة "الملة المسيحية"، وكانت فى سياق ترجمته لما قاله المطران الأكبر بباريس عن انتصار "الملة المسيحية " على "الملة الإسلامية"، يقصد احتلال فرنسا للجزائر عام ١٨٣٠م[٤٠]. كذلك قلّبْتُ صفحات كتاب "علم الدين" لعلى مبارك فوجدته هو أيضا يقول: "النصارى"[٤١]، وإن كان قد أورد تعبير "الملة العيساوية" مرة واحدة، فيما لاحظت، على لسان أحد الإنجليز[٤٢]. لكن ثقافة الغيطانى، للأسف، لا تدرك قيمة مثل هذه الأشياء فى الإبداع الأدبى، فكلّه عنده صابون!

الهوامش

(١) د. زكى نجيب محمود/ مع الشعراء/ ط٣/ دار الشروق/ ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٣م/ ١٣٢ - ١٣٣.

(٢) المرجع السابق/ ١٣٣.

(٣) السابق/ ١٣٤- ١٣٦.

(٤) السابق/١٣٦- ١٣٧.

(٥) السابق/ ١٣٧.

(٦) السابق/ ١٣٨.

(٧) السابق/ ٥٢ وما بعدها.

(٨) السابق/ ١١٥.

(٩) السابق/ ١٥٤ وما يليها.

(١٠) السابق/١٦٠ وما بعدها.

(١١) السابق/٩٨. وقد ورد هذا الكلام فى ختام مقال له عن الشاعر السورى على أحمد سعيد (المتسمى باسم الإله الوثنى "أدونيس") عنوانها "وقفة شاعر".

(١٢) أرجو التنبه هنا لهذا اللغم، فالإسلام دين، لكنه، على عكس الأديان الأخرى، لا علاقة له بالأساطير.

(١٣) د. زكى نجيب محمود/ فى فلسفة النقد/ دار الشروق/ ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩م/ ٣٢- ٣٣.

(١٤) د.عبد المنعم تليمة/ مدخل إلى علم الجمال/ دار الثقافة للطباعة والنشر/١٩٧٨م/ ٩٩.

(١٥) المرجع السابق/١٠٠– ١٠١.

(١٦) السابق/ ١١٠، ١١٢.

(١٧) وهو انتحار سينمائى ساذج بل سخيفـه إذ أخذ هو وحبيبته يوغلان فى النهـر وقد تخاصرا حتى غطاهما الماء دون أن يبديا تـرددا أو مقاومـة كأنهمـا يقومـان بنزهة ولا يتعرضان لآلام الاختناق الرهيبة!

(18) The Encyclopaedia of Islam, Brill, Leiden, 1931, Art. Zaidan.

(١٩) وعنوانه "معالجة القصة للمادة التاريخية "(مكتبة زهراء الشرق/ ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨م/ ٤٠– ٤٦).

(٢٠) د.محمد حسين هيكل/ ولدى/ ط٣/ مكتبة النهضة المصرية/ ١٩٦٦م/ ٢٧.

(٢١) انظر د.إبراهيم عوض/ محمـد حسين هيكـل أديبـا وناقـدا ومفكـر إسلاميا/ مكتبة زهراء الشرق/١٤١٨هـ – ١٩٩٨م/ ٢٢٣ وما يليها.

(٢٢) انظر ص١٢– ١٣، ١٨، ٦٨، ١٥١، ١٥٧ مثلا من الروايـة المـذكورة (ط٤/ المؤسـسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت).

(٢٣) فى كتابى عن "وليمة لأعشاب البحر" يجد القارئ ذكرا لبعض النقاد الـذين يرفضون أن يخرج الأدب على الدين والأخلاق كالقاضى عبد العزيز الجرجانى (رغم استشهاد الإباحيين به بوصفه من دعاة التركيز على الجانب الفنى وحده بصرف النظر عما قد يكون فى العمل الأدبى من سـوء الاعتقـاد أو التهتـك والفسـوق)، وكـذلك عبـد القـاهر الجرجـانى وابـن الأنبـارى وأبـى منـصور الثعـالبى وابـن شـرف القيروانـى، وأفلاطـون وأرسـطو والـدكتور صـمويل جونسون وتوملس كارلايل وتولستوى وألان الناقد الفرنسى (انظـر الكتـاب

المذكور/ دار الفكر العربى/ ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١م/ الفصل الخاص بـ "القول فى حرية الإبداع " من ص ٧٩ فصاعدا).

(٢٤) مثل أوسكار وايلد وبودلير. ومعروف سلوك هذين الأديبين وتصرفاتهما الخارجة على قيم الأخلاق الكريمة.

(٢٥) يُرْجَى قراءة الفصل كاملا فى كتاب ستولنتز (ص ٥٠٨- ٥٥٣)، فهو فصل ممتع كسائر الفصول .

(٢٦) د.إبراهيم عوض/ وليمة لأعشاب البحر بين قيم الإسلام وحرية الإبداع- قراءة نقدية/ ٤٨- ٤٩.

(٢٧) المرجع السابق/ ٤٩- ٥٠.

(٢٨) السابق/ ٤٩- ٥٠، ٩٣ - ٩٤.

(٢٩) د. زكى نجيب محمود/ مع الشعراء/ ١٨٧ وما يليها.

(٣٠) المرجع السابق / ١٩٤.

(٣١) أحمد شوقى/ عنترة/ دار الكتب المصرية/ ١٩٣٢م/ ١٠٥.

(٣٢) المرجع السابق/ ٧٩- ٨٠. و"إسرال" هو "إسرائيل".

(٣٣) السابق/ ٦٦.

(٣٤) انظر محمد سلماوى/ الزهرة والجنزير/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٩٤م/ ١٣.

(٣٥) انظر جمال الغيطانى/ الزينى بركات/ ط٣/ دار المستقبل العربى/ ١٩٨٥م/ ٢٢٥. والمضحك أن الغيطانى يتحدث فى كل مناسبة عن هيامه بكتب التاريخ الإسلامى. ترى لو لم يكن هائما بها كل هذا الهيام، فماذا كان يمكن أن تكون النتيجة؟ الآن عرفت لم قال قدماؤنا الحكماء: " شر البلية ما يُضْحِك".

كذلك أود أن يلاحظ القارئ الكريم أن هذه هى الطبعة الثالثة من الرواية. أى أن السيد الكاتب لم يتنبه ولا نبهه أحد ممن حوله طَوال تلك المدة إلى هذه الأخطاء المخجلة التى لا تليق بأى طالب فى المرحلة الابتدائية!

(٣٦) نفس المرجع والصفحة.

(37) The Holy Quran (Edited by Malik Ghulam Farid, The London Mosque,1981, PP. 232-233 (Notes 968-970), 742-743 (Note 2000); and A Short Sketch of Ahmadiyyah in Islam, Muslim Mission, Lagos, 1973, PP.16-27.

(٣٨) الزينى بركات/ ٢٢٤.

(٣٩) انظر مثلا ص١٤٨، ١٥٥، ١٥٧،١٥٨، ١٨٠، ١٨٨، ١٨٩، ٢٠٨، ٢٩٣، ٢٩٤، ٢٩٩ من "أصول الفكر العربى الحديث عند الطهطاوى مع النص الكامل لكتابه تخليص الإبريز" (دراسة وتعليق د. محمود فهمى حجازى/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ١٩٧٤م).

(٤٠) المرجع السابق/ ٣٦٤– ٣٦٥.

(٤١) انظر على مبارك/ الأعمل الكاملة/ دراسة وتحقيق د. محمد عمارة/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ ١٩٧٩م/ ١/ ٤٢٣، ٤٢٨، ٤٢٩، ٦٤٧، و٢/ ٣٠٥ – ٣٠٩، ٣١٣...إلخ.

(٤٢) ١ / ٦٦٤.

الأدب والفنون الأخرى

جاء فى كتاب "الشعر بين الفنون الجميلة" للدكتور نعيم اليافى أن النقد الأوربى الحديث فى مرحلته الإبداعية كان يربط بين الشعر والرسم ربطا محكما، مُعْلِيًا من شأن العنصر التصويرى فى الفن الشعرى على حساب العناصر الأخرى، أما فى المرحلة الابتداعية التى تلت ذلك فقد جنح النقاد إلى التركيز على جوانب المشابهة بين الشعر والموسيقى وإهمال ما عداها من العناصر[1]. والحق أن فى كل من الموقفين مغالاة، ومحابلة أيضا لأحد عناصر الإبداع الشعرى على حساب سائر هذه العناصر، فضلا عنَ أن الشعر ليس موسيقى فقط، بل موسيقى وتصويرا وأشياء أخرى. وهذا الكلام لا يصدق على الشعر وحده، بل يعم سائر فنون الأدب معه، وإن كانت هذه العناصر أكثر تركيزا فى الشعر منها فى النثر، كما أنها لا تنفكّ عنه بحال، بخلاف النثر، الذى قد يَعْرَى عن بعض تلك العناصر فى هذا السياق أو ذاك.

ونفتتح كلامنا بالعنصر الموسيقى. والموسيقى، كما نعرف، إيقاع منتظم: هكذا هى فى الألحان المعزوفة، وكذلك هى فى الأدب. بَيْدَ أنها فى الألحان المعزوفة أصوات صادرة عن آلات النفخ والدقّ والاحتكاك،

كالناى والدفّ والبيَان والعُود..إلخ، أما فى الأدب فالأصوات صادرة عن نطق الفم البشرى لحروف الألفباء المعروفة. علاوة على أن الموسيقى التى تعزفها الآلات هى موسيقى صافية، على عكس الموسيقى الأدبية التى لا تنفكّ عن الكلمات، وهو ما يترتب عليه أن الموسيقى المعزوفة عبارة عن أصوات خالية من المعانى، أما موسيقى الأدب فمرتبطة بالمعانى لا تنفصل عنها. كذلك فالموسيقى الصافية تؤثر فينا بنفسها تأثيرا مباشرا، على حين أن موسيقى الأدب لا تستطيع ذلك، إذ هى بطبيعتها مصاحبة للكلمات ومعانيها، فلا وجود لها مستقل عن هذه الكلمات، ومن ثم لا يمكن أن يكون لها تأثير منفصل عنها. إنها تفتح مغاليق النفس أمام معانى العبارات التى تصاحبها، وتخلع عليها حُلَل القبول، وتقوّيها بما تشعّه حولها من إيحاءات.

وتتخذ الموسيقى فى الإبداعات الأدبية صورا مختلفة: فلدينا فى الشعر مثلا الوزن والقافية، اللذان ظلا يجريان على طريقة واحدة تقريبا قرونا طوالا. وقد يظن قوم أن هذه الصورة لا وجود لها البتة فى الإبداعات النثرية، إلا أن هنالك لونا من السجع يسمى: "السجع المرصَّع"، ومُفَاده "أن تتساوى الفقرتان أو أكثر ما فيهما فى الوزن والتقفية، كقول الحريرى...: "فهو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويَقْرَع الأسماع بزواجر وعظه"[٢]. ولا شك أن بين جملتىْ "يطبع الأسجاع

بجواهر لفظه" و"يقرع الأسماع بزواجر وعظه" توازنا وتناظرا تامّين يذكّراننا بنظيريهما فى الوزن الشعرى، وإن كان من الممكن أن يوجد هذا اللون من السجع داخل الشعر أيضا كقول امرئ القيس مثلا:

الماء منهمرٌ، والشَّدُّ منحدرٌ والقصْب مضطمرٌ، والمتن ملحوبُ

حيث يطالعنا "السجع المرصَّع" فى الجمل الثلاث الأولى من البيت، فكأنه وزن وتقفية إضافيان فوق الوزن والتقفية الموجودين أصلا فى الشعر. إلا أن "السجع المرصَّع" ليس إلا ضربا واحدا من ضروب السجع، فضلا عن أنه قليل الانتشار فى إبداعات الأدب بالقياس إلى الصور السجعية الأخرى الأقل صرامة، وبخاصة فى النثر، الذى ينفر بطبيعته من القيود على عكس الشعر، اللهم إلا إذا تكلف الناثر ذلك.

وهناك لون آخر من الإيقاعات الموسيقية داخل البيت يسمًى: "التشريع"، حيث تكون هناك قافية أخرى غير القافية الأصلية تتكرر قبل انتهاء الشطرات الثوانى من أبيات القصيدة، كما فى الأبيات التالية:

يا خاطب الدنيا الدنيَّة، إنها شَرَك الرَّدَى، وقرارة الأكدارِ

دارٌ متى ما أَضْحَكَتْ فى يومها أبكت غدا. بُعْدًا لها من دارِ

غاراتـها لا تنقضى، وأسيرها لا يُفْتَدَى بجلائـل الأخطارِ

وأحفل من ذلك بالنغم ما يسميه البديعيون بـ" التسميط"، حيث لا توجد قافية داخلية تتكرر فى الشطرات الثوانى من الأبيات، بل قافية تتكرر علة مرات فى البيت الواحد كما فى المثالين التاليين:

هم القوم: إن قالوا أصابوا، وإن دُعُوا أجابوا، وإن أعْطَوْا أطابوا وأجـزلوا

* * *

وحربٍ وردْتَ، وثغرٍ سدَدْتَ وعِلجٍ شـدَدْتَ عليـه الحبـالا

ومـالٍ حَوَيْتَ، وخَيْلٍ حَمَيْتَ وضيفٍ قَرَيْتَ يخاف الوَكالا

أى أنه إذا كان تكرُّر القافية فى "التشريع" تكررا أفقيا، فإنه يتخذ فى "التسميط" الوضع الرأسى.

ومن موسيقى الإبداع الأدبى أيضا "التجنيس"، الذى يصل إلى قمة نغميته فى النوع المسمى بـ"الجناس التام"، مثل قول الشاعر:

حَدَقُ الآجالِ آجالُ والهوى للمرء قتَّالُ

فـ"آجال" الأولى جمع "إِجْل"، أى الظباء، وكان العرب يـشبّهون بهـا النساء الجميلات ذوات العيون النُّجْل، و"آجال" الثانية جمع "أَجَـل"، وهو الموت. والمقصود أن فى العيون الساحرة حتفا لمن تـسوقه مقـاديره

إلى الوقوع فى شباكها. وفى التنبه إلى أن "آجل" الثانية هى غير "آجل" الأولى مفاجأة مدهشة ومنعشة معا. ومن ذلك أيضا قول أبى تمام:

ما مات من كرم الزمان فإنه   يحيا لدى يحيى بن عبد اللهِ

وهذه المفاجأة تكون أكثر إدهاشا وإنعاشا فى مثل قول الشاعر:

فلم تضع الأعادى قَدْرَ شانى   ولا قالوا: فلانٌ قد رشانى

حيث نجد أنفسنا، لا أمام كلمتين متقابلتين، بل أمام عبارتين كلٌ منهما تختلف فى تركيبها عن الأخرى اختلافا يفسره انتقال الراء فى العبارة الثانية من آخر كلمة "قدر" إلى أول كلمة "شانى"، مما غيَّر الكلام من "قدر شانى" إلى "قد رشانى". وهناك لون آخر من "الجناس" أقل من هذا فى موسيقيته، لكنه لا يخلو مع ذلك من مفاجأة الإدهاش والإنعاش، إن لم يزد نصيبه منها، ألا وهو "الجناس المذيَّل"، كالذى بين "الجوى" و"الجوانح" فى قول الخنساء:

إن البكاء هو الشفا   ء من الجَوَى بين الجوانح

وقول أبى تمام:

يمدون من أيدٍ عواصٍ عواصمٍ   تصول بأسيافٍ قواضٍ قواضبِ

ومن أجمل صور "الجناس" تنغيما ما كان بين كلمتين متعاقبتين كما فى قوله عز وجل على لسان الهدهد مخاطبا سليمان عليه السلام: "وجئتُك من سبإ بنبإ يقين"[٣]، وكما فى قوله تعالى أيضا: "ويلٌ لكلّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ"[٤].

ومن ألوان الموسيقى فى الإبداع الأدبى كذلك ما يسمًّى: "ردّ الأعجاز على الصدور" كما فى قوله تعالى: "قال: إنى لعملكم من القالين"[٥]، وقول بعضهم: "سائل اللئيم يرجع ودمه سائل"، وأشباه ذلك. وهو، كما يتضح من المثالين، تكرير الكلمة بنَصّها أو بما يقرب منها فى أول الكلام وآخره، فهو كالصُّدَفَتَيْن المتناظرتين اللتين تشكلان معا كُلاًّ فنيا بديعا.

كذلك من أشكال الموسيقى فى إبداعات الأدب ما يطلَق عليه فى علم البديع اسم "الموازنة"، كقوله عز من قائل عن موسى وهارون: "وآتيناهما الكتابَ المستبين* وهديناهما الصراطَ المستقيم"[٦]، وكقول عمرو بن كلثوم فى معلَّقته يشمخ بأنفه عاليا على ملك الحيرة عمرو بن هند:

بأنا المُطْعِمون إذا قدرنا وأنا المُهْلِكون إذا ابتُلِينا

وأنا التاركون إذا سخِطْنا وأنا الآخذون إذا رَضِينا

وأنا العاصمون إذا أُطِعْنا وأنا العازمون إذا عُصِينا

و كقول ابن تمام :

فأَحْجَمَ لما لم يجد فيك مطمعا وأَقْدَمَ لما لم يجد عنك مهربا

حيث نجد في بيت الشاعر العباسي مثلا أن كل كلمة في جملته الأولى متوازنة مع نظيرتها الثانية: "فأحجم / وأقدم، لما / لما، لم / لم، يجد / يجد، فيك/ فيك، مطمعا/ مهربا". ومن ذلك أيضا هذا البيت المشهور للمتنبى :

أزورهم و سواد الليل يشفع لى وأنثنى وبياض الصبح يُغْرِى بى

وفى "الموازنة" موسيقية واضحة أساسها التناظر بين الجملتين.

وفضلاً عما مرّ، هناك تكرار الكلمة أو العبارة داخل الجملة الواحدة أو على مدًى متقارب فى الفقرة من الكلام حيث يبدو الأمر وكأنه الصوت وأصداؤه بما يترتب على ذلك من رنين تطرب له الأذن وتهفو إليه النفس، علاوة على تأكيده للمعنى. لنأخذ مثلا قوله تعالى عن اليهود: "وإنّ منهم لَفريقا يَلْوُون ألسنتهم بالكتاب لتحسبوه من الكتاب، وما هو من الكتاب، ويقولون: "هو من عند الله"، وما هو من عند الله، ويقولون على الله الكذب وهم يعلمون"[٧]. وعلى نفس المنوال تجرى السطور التالية التى اقتطفناها من مقل للدكتور زكى

مبارك كتبه عن "أيام" طه حسين: "وهو طه حسين، ولن يكون غير طه حسين. وكيف يكون برجلٍ آخر، وهـو لـيس برجـلٍ آخـر؟ تلـك إذن قضية، وإن لم تكن له قضية. وكيف تكون له قضية، وهو أعظم مـن أن تكون له قضية؟"[٨]. أما فى الـشعر فنـشير إلى ربيعـة الرَّقِّـىّ الـشاعر العباسى الذى يمضى فيكرر فـى إحـدى قـصائده اسـم حبيبتـه "داح" وكأنه درويش من الدراويش يـصيح باسـم مـن يهـوى متراقـصًا مـن الوَجْد:

صاحِ، إنى غير صاحِ   أبـدا من حب داحِ

وعَصَى فى حُبِّ داحِ   كلّ لَـــوّامٍ ولاحِ

صـار قدحًا حب داحِ   فى فؤادى المستبـاحِ

داحِ داحِ حِبِّ نصـرٍ   آحِ من حُبـــك آحِ

إن رَبْع ابن نُصَيْـــرٍ   معدن البيض المِلاحِ

فيه داحٌ، ولَمَـــا فى   حبِّ داحِ من جُنـاحِ

وفتـــاةٍ غيــــر داحِ   ذات دلٍّ ومـــزاحِ

قـد تجشَّمْتُ إليهـــا   هَـوْلَ ليـلٍ ونبـاحِ[٩]

ومن قبلُ نجد مالك بن الرّيْب فى مرثيته لنفسه التى يعز نظيرها فى الآداب المختلفة يكرر اسم موطنه عند "الغَضَى" وهو يجود بأنفاسه الأخيرة فى بلاد الغربة من خراسان إثر أن لدغته عقرب فى بعض الطريق، إذ فاضت نفسه وَجْدًا وتشوقا إلى مسقط رأسه وأهله فأنشأ يقول:

ألا ليت شِعْرِى هل أبيتنّ ليلةً   بجنب الغضى أُزْجِى القِلاصَ النواجيا؟

فليت الغضى لم يقطع الرُّكْبُ عرضه   وليت الغضى ماشى الرّكابَ لياليا

لقد كان فى أهل الغضى لو دنا الغضى   مزارٌ، ولكن الغضى ليس دانيا

وفى القرآن المجيد أمثلة غير قليلة لتكرار آية بأكملها أو جزء منها كما فى سور "الشعراء" و"الصافّات" و"القمر" و"الرحمن" و"المُرْسَلات"(10). وأثر ذلك فى إبراز المعنى بالإلحاح عليه وشدة التذكير به أوضح من أن يحتاج لبرهان. وقد أطلق بعض الدارسين الغربيين على الآية التى من هذا القبيل مصطلح "القرار: refrain"(11)، ولهذا مغزاه الذى لا يخفى.

ولا يقف أمر الإيقاع الموسيقى فى إبداعات الأدب عند هذا الحد، بل هناك أيضا مساوقة حرف أو حروف معينة لبعض المعانى أو المشاعر مما يؤدى لتقويتها من خلال الإيحاء الصوتى بها: ومن هذا

الوادى ما لمحه د. محمد النويهى من الدور الذى يقوم به حرفا السين والفاء الساكنتين عند نهاية التفعيلتين الأُولَيَيْن فى البيت التالى الذى يصف فيه تأبَّطَ شرًّا ما كان يتمتع به ابن عمه من سرعة رهيبة فى العَدْو:

ويسْبق وفْدَ الريح من حيث ينتحى بمنخـرِقٍ من شَدّه المتدارِكِ

إذ يوحى الحرفان المذكوران بعصف الريح واحتكاك جسم ذلك العَدّاء بالهواء أثناء جريه الخارق[١٢]. كذلك لاحظ سيد قطب أن فى استعمل القرآن الكريم لصيغة "افتعل" فى قوله تعالى عن معاناة أصحاب الجحيم وصراخهم من هول العذاب: "وهم يصطرخون فيها: ربَّنا، أخرِجْنا نعمل صالحا غير الذى كنا نعمل"[١٣] إيحاءً بمدى فظاعة الألم الذى كانوا يقاسونه حتى عندما كانوا يصرخون، وذلك من خلال الثقل الناتج من تجاور حرفَيِ الصاد والطاء فى كلمة "يصطرخون"[١٤]. ويمكننا أن نضيف إلى ذلك استخدام كعب بن زهير هذه الصيغة نفسها فى إشارته إلى صعوبة قطعه البيداء أثناء وفادته على الرسول عليه السلام، إذ كان يختبئ نهارا، ويرحل ليلا خشية أن يعثر به أحد المسلمين قبل أن يبلغ الرسولَ ويعلن رجوعه عن حرب الإسلام ودخوله فى دعوته صلى الله عليه وسلم، وذلك فى قوله:

ما زلتُ أقتطع البيداء مُدَّرِعًا جنح الظلام، وثوب الليل مسدولُ

وبالمثل يمكننا أن نرى فى تسكين الجيم واللام فى "فَجْع" و"وَلْع"، وفى سكْنَتَيِ التنوين الخاص بحرف العين فى كل من هاتين الكلمتين فى قول الشاعر نفسه عن حبيبته الغادرة:

لكنها خُلَّةٌ قد سِيطَ من دمها   فَجْعٌ ووَلْعٌ وإخْلافٌ وتبديلُ

إيحاءً بما كان يلذع فؤاده من حرقات الحرمان، وكذلك فى مدَّتَىْ "إخلاف" و"تبديل" تنفيسا عن ألم هذه الحرقات كأنهما زفرتا متأوه.
أما المَدّ فى كلمات الشطر الأخير من البيت التالى من نفس القصيدة:

أمست سعادُ بأرضٍ لا يبلِّغها   إلا العتاق النجِيّات المراسيلُ

فهو يوحى بتطاول المسافات بينه وبين حبيبته الهاجرة، تلك المسافات التى لا يمكن قطعها إلا على ظهور النوق العتـــــــــــــــــــاق النجِيّـــــــــــات المراسيـــــــــــل.

على أنه ينبغى القول بأننا لا نقصد أن الشاعر، حين يفعل ذلك، إنما يفعله عن وعى وبينة، بل نريد أن عبقريته الباطنة تعمل عملها غالبا فى الخفاء فتمدّه بهذه العجائب الشادهة دون أن يظهر عليه أنه يقصد ما يفعل. إنها الموهبة الربانية، والمحفوظ الشعرى الواسع الذى يبدو وكأنه قد نُسِىَ وانتهى أمره، لكنه فى الواقع لا يزال هناك يفعل فعله فى أعماق النفس البعيدة، فضلا عن التمرس الطويل

بالنظم. وهذا يذكّرنى بالجِنّىّ الذى فى خاتم سليمان، لكنه هنا جِنّىّ يؤدى عمله فى صمت دون أن يضيع وقته فى النطق بعبارة "شبيك، لبيك! عبدك وبين يديك!"، بل دون أن ينتظر الأمر بما يجب عليه فعله.

وإذا كان جان برتلمى يقلل من شأن موسيقى الشعر لصالح موسيقى الآلات[١٥]، فإننا على العكس من ذلك نرى أن تأثير موسيقى الشعر، والأدب بعامة، أقوى من تأثير الموسيقى الخالصة وأفعل بالنفس كما سبق القول، وإن كنا لا نشاح فى أن أنغام الموسيقى الأدبية أخفت صوتا من أنغام الصفارة والقيثارة والدف والصنج وما إليها من آلات العزف.

وبعد، فإن للموسيقى تأثيرها الضخم على النفس الإنسانية، ومن هنا كان طربُنا للشعر والنشوةُ التى نتلقاه بها. إنها تفتح أبواب العقول والقلوب أمام إبداعات ذلك الفن العجيب، وتستولى على حصونهما وتسلّم مفاتيحها له، وتبسط سلطانه عليها. وكم من مرةٍ طالعْنا ترجمةً نثريةً لهذا النص الشعرى أو ذاك فلم يكن لها ذلك العُلُوق بالنفس الذى للترجمة الشعرية حتى لو كانت أقل دقةً فى نقل الأصل. إن فى الموسيقى سرًّا عجيبًا، كما أن لإيحاءاتها أثرًا هائلاً فى تقوية المعانى والمشاعر التى يراد توصيلها إلى المتلقّى. إنها تَهَب المعانى والمشاعر أجنحةً عملاقةً تطير بها إلى الذرى، لكنها، رغم ذلك، تشكّل

قيدا على المبدع، بَيْدَ أنه قيد يستخرج قواه العبقرية من مكامنها ويستحثها وينفخ فى ضرامها حتى تتوقّد وتصبح لهيبًا يتلظّى!

وبسببٍ من هذا التأثير الساحر للموسيقى فى الشعر فإن نقاد هذا الفن وعشاقه قد يقبلون من الشاعر ما لا يقبلونه من الناثر ويغتفرونه له بمحبة خالصة، وهذا مفتاح ما يسمَّى بـ"الضرورات الشعرية". إن هذا المصطلح إنما يشير إلى جانب الضرورة والقيود، غير أننا، عند إمعان النظر، نرى أن سحر الموسيقى الشعرية فى الواقع هو، على أقل تقدير، السبب الأول فى عدم انزعاجنا من صرف الممنوع من الصرف، أو همز الاسم الموصول، أو تسكين ياء المضارع أو واوه بدلا من فتحهما فى حالة النصب...إلى آخر ما يُعْرَف بـ"الضرورات الشعرية" مما لو اجترح منه الناثر شيئًا لَجُوبِهَ على الفور بالانتقاد العنيف.

ونضيف إلى ذلك تقبُّلنا، وبتلذذ فى غير قليل من الأحيان، للألفاظ والصِّيَغ غير الشائعة، والتراكيب التى تقف عندها الأذن مستغربةً، أو ربما مستهجنةً، لو وردت فى كتابة نثرية. صحيحٌ أن قيود الوزن والقافية والأسجاع والموازنات...إلخ هى التى تضطر الشاعر إلى هذا وغيره، لكن سحر الموسيقى أيضا هو الذى يَجْبُر هذه الضرورة، ويحلّى تلك القيود. إن الموسيقى مسؤولة فى الحالين: إنها تقيّد من

جهة، لكنها تعود من الجهة الأخرى فتفك هذه القيود وتطلق الطاقات المنخورة. إنها هناك سلبًا وإيجابًا، وهذه من مفارقات الإبداع الأدبى المدهشة. ومن ذلك مثلا هذا البيت لعمر بن أبى ربيعة، الذى يتحدث فيه عن طول ترقبه مغيب القمر تطلعًا إلى لقاء فتاته فى أمان من العيون:

وغاب قُمَيْرٌ كنت أرجو غُيوبَه   وروَّحَ رُعْيانٌ ونَوَّمَ سُمَّرُ

حيث استخدم صيغة التصغير: "قُمَيْر" بدلا من "قمر"، والمصدر "غُيُوب" بدلا من "مغيب" أو "غياب"، والفعلين: "روَّحَ" و"نَوَّمَ" بدلا من "راح" و"نام"، والجَمْعَيْن: "رُعْيان" و"سُمَّر" بدلا من "رُعاة" و"سامرون" أو "سُمَّار"، وكذلك قول إبراهيم ناجى فى قصيدته "العودة":

دارُ أحلامى وحبّى لَقِيَتْنا   فى وجومٍ مثلما تَلْقَى الجديد

أنكرتْنا، وهى كانت إن رأتنا   يضحك النور إلينا من بعيد

فعبثًا نبحث فى جملة "يضحك النور" (وهى خبر "كانت") عن ضمير يعود على اسم هذا الفعل الناسخ، ومع ذلك فإن النغم الموسيقى للبيت يغطّى على ما فيه من كسر لهذه القاعدة التركيبية.

إن الشعر ليشبه المرأة الجميلة الأنيقة التى يُغْتَفر لها ما لا يُغْتَفَر للعاطلات من الجمال والأناقة جميعا: هذه لفتنتها وجمالها، وذاك لسحر أنغامه وموسيقاه. ومن هنا أيضا نستطيع أن نفهم مثلا كيف أنه لا ملام على الشاعر إذا خاطب الملوك بأسمائهم المجردة، أو إذا استعمل معهم فعل الأمر بضمير المفرد عاريًا عن عبارات الترجى والخضوع التى كثيرا ما نُضْطَرّ للّجوء إليها حتى فى مخاطبة من ليسوا ملوكا، على الأقل من باب اللياقة الاجتماعية. إنه سحر الموسيقى العجيب!

هذا عن علاقة الأدب بالموسيقى، أما بالنسبة لعلاقته بالزخرفة فمن الواضح الذى لا يحتاج إلى تدليل أن معظم الشواهد الماضية تصلح تمام الصلاحية للاستشهاد بها هنا أيضا. كل ما فى الأمر أن إدراك الجانب الموسيقى فى الإبداع الأدبى يتم عبر الأذن، أما الجانب الزخرفى فندركه بالعين. والزخرفة، كما نعرف، تقوم على تناظر الأشكال والصُّوَر أوتكررها، وهذا ملحوظ تماما فى الموازنة والتشريع والتسميط، وكذلك فى ردّ العَجُز على الصدر إذا استُخْدِمت نفس الكلمة فى أول الجملة وفى آخرها، ثم قبل ذلك كله فى الوزن والقافية. وفى هذا المعنى يقول د. على شلق إن "فن البديع فى الكلام يجرى على نمط من الزخرف فى النقوش والمُنَمْنَمات والخط فى جميل تكوينه وحلاوة التواءاته ولطف مستوياته... مَثَل المعمارى الذى يزوّق

تاج العمود عند اكتماله كذلك المتكلم يزوّق تعبيره بعد أن يستوفى مداه من الحضارة"، وإنه "بعد أن بدأ نجم الكتابة يسطع بأسلوب عبد الحميد وحبكة الجاحظ بعده جماليا، نما لدى العرب شعور بجمال الشكل فكتبوا خطوطا، ورسموا أشكالا، وزخرفوا جدرانا، وزيّنوا الكلام ورصّعوه بالتحاسين القائمة على اللفظ الجميل والتركيب المتناغم والإيقاع البديع"[16]. وينبغى فى هذا السياق ألا ننسى أن ألوان البديع ومحسّناته كثيرا ما يُطْلَق عليها: "الزخارف البديعية".

وننتقل إلى فن التصوير. والواقع أن إمكانات الأدب فى هذا المضمار أكبر وأثرى من إمكانات الريشة، إذ إن الرسم لا يستطيع أن ينقل لنا إلا لقطة واحدة، ومن ثم لا يمكن أن يكون المشهد المرسوم إلا ساكنا. ففن التصوير فن مكانى، أما الأدب ففن زمانى، ولذلك فبمكنته أن يصور لنا الأحداث المتتالية مهما استغرقت من زمن، وإن كان من الممكن بطبيعة الحال أن يقتصر، متى أراد، على تزويدنا بمشهد من لقطة واحدة. بل إننا فى فن الرسم قد نُحْرَم مما عدا الأبيض والأسود من ألوان كما هو الحال فى الرسم بقلم الرصاص أو الفحم، أما الأدب فلأنه يعتمد فى إدراكه على الخيال كما سبق توضيح ذلك، فإنه لا يقف فى طريقه أية عقبة تمنعه من نقل المشهد بألوانه الطبيعية. بل إنه ليمضى أبعد من ذلك كثيرا، إذ بمقدوره، إلى جانب نقل الملامح

والألوان مما يستطيع الرسام أن يفعله، أن ينقل لنا كذلك الأصوات والروائح والملموسات، وأن يتغلغل أيضا إلى أطواء الضمير فيعرّفنا بما يدور فى عقول الأشخاص الموجودين من أفكار، وما فى قلوبهم من مشاعر وأهواء، وما فى ضمائرهم من رضًا أو حرج أوحيرة أو ندم. بل إن فى استطاعته، فوق هذا، أن يُطْلِعنا على ما ينوون أن يفعلوه فى مقبل الأيام، وعلى ما يستعيدونه من ذكريات الماضى قريبا كان ذلك الماضى أو بعيدا. وهو، حين يفعل هذا، يستطيع أن يراعى الترتيب الزمنى الطبيعى متجهًا إلى الأمام، أو أن يعكسَ الأوضاع فيولّىَ وجهه من الحاضر إلى الماضى أو أن يراوح بين هذا وذاك على أى ترتيب، أو قل: على أى عدم ترتيب، يريدا

كما يتفوق الأدب أيضا على التصوير، فهذا الفن الأخير لا يستطيع، فى تقديمه للشخص أو المكان، أن يذكر لنا مثلا اسمه أو جنسيته، على عكس الأدب، الذى يمكنه ذلك بمنتهى السهولة. كذلك فإن التصوير الأدبى لا يتم دفعة واحدة بل شيئًا فشيئًا، مثيرا بذلك شوقنا إلى معرفة ما سيأتى، أما فى تصوير الريشة فإن المشاهد يرى اللوحة فى لمحة واحدة دون أن تتاح له الفرصة لتجربة لذة التشويق الأدبى. وفضلا عن ذلك فباستطاعة الأدب أن يقدم لنا المشهد أو الحدث بأكثر من عين كما هو الحال فى القصص مثلا، إذ نراه مرة بعين

إحدى شخصيات القصة، وأخرى بعين شخصية ثانية...وهكذا. ثم إن الأدب يتقبل من المبالغات ما لا يستطيعه التصوير، كمثل رحا عمرو بن كلثوم التى تطحن الأعداء طحنًا والتى:

يكون ثِفَالها شرقِيَّ نجْـدٍ ولُهْوتها قُضَاعة أجمعينا

أو كقول بشاربن بُرْد:

إذا ما غضبْنا غضبةً مُضَرِيّةً هتكْنا حجابَ الشمس أو قطرتْ دما

وعلى نفس النحو تقف اللوحة إزاء بعض ألوان التهكم على الأقل متبلّدةً لا تستطيع ان تُحِير شيئا، وإلا فماذا يمكن الرسامَ فعلُه أمام قول محمود طاهر لاشين، متهكما ببطل من أبطال قصصه، إنه "لم يمت تمام الموت"؟ وهذا مجرد مثال. بل إن السينما نفسها بكل قدراتها ومرونتها لا تستطيع أن تبارى قلم الأديب فتنقل لنا الروائح وإحساسات اللمس. كما أنها، حين تريد أن تجوس خلال العقول والضمائر والقلوب، لا تتمتع بذات الطلاقة التى أودعها الله فن الأدب.

كذلك يمتاز الأدب على فنَّيِ التصوير والسينما باعتبار آخر، فهذان الفنان يُرِياننا ما يريدان أن يُطْلِعانا عليه كما هو، إذ هاهى ذى الصورة أو ها هى ذى المشاهد المتتابعة أمام عينيك كما يريد لك المصور

السينمائى أن تراها، أما الأدب فإنه يترك لخيالك مساحة من الخصوصية فى تصور الخطوط والألوان والحركات والأصوات والمشمومات والملموسات وخلجات الفكر والشعور بطريقتك أنت. إنه مثلا يقول لك إن عينَىْ هذا الشخص أو ذاك زرقاوان، وقد يحدد لك درجة الزرقة، لكن خيالك أيها القارئ هو الفيصل فى إدراك هذا اللون والشِّيَة التى هو عليها. أما المصوِّر السينمائى فإنه لا يخبرك بشىء ثم تقوم أنت بتخيله حسب خبراتك الشخصية وإمكاناتك الإدراكية، بل يعطيك اللون الذى يريد ودرجته فتعاينهما معاينة مباشرة ببصرك. إنه يقيِّد عينيك فلا تريان إلا ما هو ماثل أمامهما، على عكس الخيال، الذى لا يستطيع قلم الأديب أن يقدِّم له إلا الخطوط العامة، أما التفاصيل والخصوصيات فلا مناص له من أن ينهض بعبء تصورها مرتكنًا فى ذلك، كما قلنا آنفًا، على خبراته فى الماضى وإمكاناته فى مجال الإدراك.

وشىء آخر يمتاز به الأدب عن هذين الفنين، ألا وهو أنه، فى تصويره للأشياء والأشخاص والحوادث، لا يكتفى بتصويرها فى ذاتها فحسب، بل يشبِّهها فى ذات الوقت بغيرها. فهو، فضلا عن تصويره للشىء كما هو فى الواقع، يستحضر فى الوقت نفسه ما يشبهه من أشياء أخرى، أو يستعير له سمات تلك الأشياء استعارة. أى أنه يقدِّم لنا الشىء باعتبارين فى وقت واحد، وهو ما لا يستطيعه الفنّانِ المنافسان.

على أن الأمر فى الأدب لا يقتصر على التصوير الطبيعى، بل يمتد ليشمل أيضا التصوير الكاريكاتورى، وهذا كله دليل على غنى إمكانات هذا الفن وخصوبته. والآن مع التمثيل، وإلى القارئ هذه الأبيات التى اقتطفناها من مواضع متفرقة من معلَّقة عنترة:

هل غادر الشعراء من مُتَرَدَّمِ؟ أم هل عرفتَ الدار بعد توهُّم؟

يا دار عبلةَ بالجِواء تكلمى وعِمِى صباحًا دارَ عبلةَ واسلمى

وتحلّ عبلةُ بالجواء، وأهلُها بالحَزْن فالصمّان فالمتثلَّمِ

وكأن فارة تاجرٍ بقَسيمةٍ سبقتْ عوارضها إليك من الفمِ

أو روْضةً أُنُفًا تضمَّن نبتَها غيثٌ قليل الدّمن ليس بمُعْلَمِ

جادت عليه كلُّ عينٍ ثَرَّةٍ فتَركْنَ كل قرارة كالدرهمِ

سَحًّا وتسكابًا، فكلَّ عشيّةٍ يجرى عليها الماء لم يتصرَّمِ

وخلا الذباب بها فليس ببارحٍ غَرِدًا كفعل الشارب المترنمِ

هزِجًا يحكّ ذراعه بذراعه قَدْحَ المُكِبّ على الزناد الأجذمِ

ولقد شربتُ من المُدامة بعدما ركد الهواجرُ بالمشُوف المُعْلَمِ

بزجاجةٍ صفراءَ ذات أسِرّةٍ قُرِنَتْ بأزهر فى الشمال مُفَدَّمِ

لما رأيتُ القوم أقبل جمعُهم يتذامرون كررتُ غير مُذَمَّمِ

يدعــون عنترَ، والرماحُ كأنهــا   أشطــان بئرٍ فى لَبـان الأدهــمِ

ما زلتُ أرميهــم بثغرة نحــره   ولَبَانـــــه حتى تسربـــل بالدمِ

فازوَرَّ من وقــع القنــا بلبــانه   وشكا إلىَّ بعَبْـــرةٍ وتحمحُـــمِ

لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى   ولكان، لو عَلِمَ الكلامَ، مكلّمى

فهذه الأبيات تتضمن خطوطا وألوانا وحركات وأصواتا وكلامـا وتدسُّسا إلى مواطن الضمير الخفية، لا فى النفس البشرية فحسب، بل فى نفس الحيوان الأعجم أيضا. إن القصيدة تبدأ بتساؤل ذهنى يوجهه الشاعر إلى نفسه، وهو ما لا تستطيع اللوحة أن تؤدّيَه. وفيها إشـارة إلى نيته من التلبث عند أطلال ا لحبيبة، وإلى رغبة فرسه فى الشكوى مـن حَرّ السيوف وألم الرماح لو استطاع الكلام، كما أن فيها ذكـرا للتحيـة التى وجهها الشاعر إلى دار حبيبته متمنيـا لهـا الخير والـسلامة، وهـذا أيضا مما لا تستطيع اللوحة أن تقتنصه. وكذلك فيها العطر الذى ينفح به فمُ الحبيبة مُشْبِهًا ما يتضوَّع من نَشْر الروضة غِـبَّ تَـسْكاب المطـر، وهذا أيضا مما لا قبل للَّوحة (ولا للسينما) أن تمسك بشىء منه. وفيها، فوق ذلك، هَزْج الذباب، وترنُّم الشارب، وحمحمـة الفـرس، ولا شـىء من هذا يمكن أن تقدمه لنا اللوحة المصوَّرة. وفيها كذلك أسماء الأماكن التى نزلت فيها عبلة وقبيلتها، وهو ما لا تقدر اللوحـة أن تفعـل إزاءه

شيئا، ولا السينما أيضا، إلا أن تلجأ إلى لافتات مكتوب عليها هذه الأسماء مثلا. وفيها حركة انتقال الحبيبة وقومها من هنا إلى هناك، وحركة تهطال المطر، وحركة الذباب يحكّ ذراعه بذراعه، وحركة ازورار الأدهم عن طعنات السيوف والرماح، وهذا كله مما يقف المصوِّر أمامه عاجزا لا يملك له حيلة.

أما التصوير الكاريكاتيرى فنمثل له بهذه السطور التى يصف فيها القَصّاص محمود طاهر لاشين أحد الدراويش المخبولين (أو بالأحرى: المتخابلين) وما يضعه حول عنقه من سُبَحٍ وقلائدَ ضخمةٍ مزركشةٍ لزوم الدروشة. يقول لاشين: "وعلى صدره قلائدُ من خرزٍ وسُبَحٌ من الخشب ينوء بحملها حمار فى مثل حجمه. وأعتقد أننا لو اتخذنا منها حبلا نجعل طرَفه فى الأرض لأمكن الرجلَ الذى فى القمر أن يمسك بالطرف الثانى لو أنه مدّ ذراعه قليلا"[17]. لا، بل إن أعظم رسامى الكاريكاتير عبقريةً ليعجزون عن أن يرسموا هذه الصورة اللاشينية العجيبة، وبخاصة فى جزئها الأخير!

ومثلما هو الحالُ فى العلاقة بين الأدب والتصوير كذلك الحال فى العلاقة بينه وبين النحت. إن الكلمات قادرة على وصف الأشياء ذات الحجوم وصفًا مجسَّمًا، ثم تزيد على ذلك الحركةَ والصوتَ والرائحةَ، وكذلك التقاط دبيب المشاعر والأفكار والنيات أيضا، لا

الحركة وحدها كما ظن الفيلسوف الألمانى لسنج. وقد ظهر فى تاريخ الشعر الفرنسى فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر مدرسة تُسَمَّى: "المدرسة البرناسية" كان أعضاؤها يَدْعُون إلى أن يكون الشاعر نحاتا أو صنائعيا يلتزم التزاما صارما بالموضوعية فيلغى شخصيته إلغاء تاما، ويعمل بكل ما فى وسعه على أن يجىء شعره تصويرا مجسّدا يبرز الأوصاف الخارجية للشىء الموصوف إبرازا، فكأنه التمثل المنحوت(١٨). بَيْدَ أن الأدب، شعره ونثره لا الشعر منه فقط، يزيد على ذلك وصفَ الصوت والرائحة والأفكار والمشاعر والنيات، علاوة على ما ينتحيه فى وصفه ذاك من تشبيهات واستعارات وكنايات ومجازات مما سلفت الإشارة إليه.

وفى شعرنا القديم أمثلة جِدُّ كثيرةٍ على هذا اللون من الإبداع الشعرى، إذ يعكف الشاعر على ناقته أو فرسه مثلا يصفها عضوا عضوا بكل ما لديه من تحديد وتدقيق. كما يقابلنا فى شعر الغزل أحيانا مثل هذا الوصف للمرأة التى يحبها الشاعر: شعرها وعينيها ووجنتيها وفمها وعنقها وصدرها وقوامها وخصرها وساقيها..إلخ، وإنْ لم يعن هذا بالضرورة أن كل شاعر يقدم قائمة مفصلة بكل ملامح حبيبته ومقاييس جسدها، بل غالبا ما يقف كل واحد من الشعراء أمام ما يعجبه من تلك الملامح. والآن إلى الشواهد، ونبدأ بهذه الأبيات

التى ينحت فيها امرؤ القيس تمثالا لمحبوبته واصفا بشرتها وعينيها وخدها وجيدها وشعرها وجدائلها وصدرها وخصرها وأصابعها على النحو التالى:

وبيضةِ خِدْرٍ لا يُرَام خِباؤها   تمتعتُ من لهوٍ بها غير مُعْجَلِ

مهفهفةٍ بيضاء غير مُفَاضَةٍ   ترائبها مصقولة كالسَّجَنْجَلِ

تصدّ وتُبْدِى عن أسِيلٍ وتتقى   بناظرةٍ من وحشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

وجِيدٍ كجيد الرِّئم ليس بفاحشٍ   إذا هى نَصَّته ولا بمعطَّلِ

وفرعٍ يَزِينُ المتنَ أسْوَدَ فاحمٍ   أثيثٍ كقِنْوِ النخلة المتعثكلِ

غدائره مستشزراتٌ إلى العُلا   تضلّ العِقاصُ فى مثنًى ومُرْسَلِ

وكشحٍ لطيفٍ كالجديل مخصَّرٍ   وساقٍ كأنبوب السَّقِىِّ المذلَّلِ

وتعطو برَخْصٍ غير شَثْنٍ كأنه   أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسْحِلِ

وتضحى فَتِيتُ المِسْك فوق فراشها   نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضُّلِ

تضيء الظلامَ بالعِشاء كأنها   منارة مُمْسَى راهبٍ متبتِّلِ

إلى مثلها يرنو الحليم صبابةً   إذا ما اسبكرَّتْ بين درعٍ ومِجْوَلِ[19]

وعندنا أيضا الأبيات التى يجسد فيها عَبَدة بن الطبيب فرسه تجسيدا، إذ يصف لنا كيف كان يَذْعَر وحش الفلا:

بساهم الوجه كالسُّرحان مُنْصَلِتٍ   طِرْفٍ تكامل فيه الحُسْن والطولُ

خاطى البضيعة عريانٍ قوائمه   قد شَفَّه من ركوب البرد تذبيلُ

كأن قرحته إذ قام معتدلا   شيبٌ يُلَوِّح بالحناء مغسولُ

إذا أُبِسَّ به فى الألف بَرَّزه   عُوجٌ مركَّبةٌ فيها براطيلُ

يعلو بهن ويَثْنى وهو مقتدرٌ   فى كَفْتهن، إذا استرغبن، تعجيلُ[٢٠]

ولدينا كذلك رائعة ديك الجن التى يقول فيها واصفا الديك فى بُكْرة الصباح وقد أوفى على شَرَفٍ يرجِّع صوته ترجيعا:

أما ترى راهبَ الأسحار قد هتفا   وحَثَّ تغريده لما علا الشَّعَفا؟

أوفَى بصِبْغ أبى قابوس مَفْرِقُه   كدُرَّة التاج لما أن علا شرفا

مُشَنَّف بعقيقٍ فوق مذبحه   هل كنتَ فى غير أُذْنٍ تعرف الشُّنُفا؟

هَزَّ اللواءَ على ما كان من سِنَةٍ   فارتجَّ ثم علا، واهتزَّ ثم هفا

ثم استمرّ كما غنَّى على طربٍ   مِرِّيح شربٍ على تغريده وَصَفا[٢١]

أما الأدب النثرى فنستطيع أن نسوق منه هذه السطور للدكتور محمد حسين هيكل، وفيها تتجلى براعته فى تدقيق الوصف وتحديده وتفصيله حتى لكأنك لا تشاهد فقط الشيء الذى يصفه، بل تلمسه بيدك لمسا. يقول فى وصف باطن الكعبة حين زارها فى حجّته فى ثلاثينات القرن الماضى: "الكعبة بهوٌ رفيعٌ خالٍ من كل زينة وزخرف،

وسقفها يعتمد اليوم على ثلاثة عُمُد من الخشب الضارب لونه إلى حمرة تشوبها صفرة. ويرجع العهد بهذه العُمُد إلى أجيال طويلة خلت. فعبد الله بن الزبير هو الذى وضعها حين جدَّد الكعبة، ولم يُصِبْ هذه العُمُدَ فسادٌ على طول العهد بها إلا ما كان من خمسين سنة ونحوها حين تآكل أسفلها فشُدَّتْ بدوائر من خشب طُوِّقَتْ بها وسُمِّرَتْ عليها. وتعلو هذه الدوائر عن أرض الكعبة ما يزيد قليلا على ثلاث أذرع. وأرضها مفروشة برخام أبيض عادىّ قُصِدَ منه إلى المتانة، ولم يُقْصَد إلى الزخرف. فأما الجدار فأُحيط أسفله برخام مزركش بنقوش لم تعمل فيها يد ذوى الفن، ولم تُخْرِج بيتَ الله عن بساطته. وغُطِّيَتْ جدران الكعبة بستر من الحرير قيل إنه كان أحمر ورديا في زمانه، ثم أحالته السنون إلى ما يشبه الرمادى الضارب إلى الخضرة... وهذا الستار القديم قد زُرْكِش بالنسيج الأبيض طُرِّزَتْ عليه عبارات وألفاظ توائم روح العصر الإسلامى الذى كُتِبَتْ فيه من حيث دلالتها، فمنها: "سبحان الله وبحمده. سبحان الله العظيم"، و"يا حنّان يا سلطان. يا منّان يا سبحان". وهذه العبارات الأخيرة مكتوبة داخل دوائر من النسيج الذى طُرِّزَت به...إلخ"[٣٢].

ولا تقتصر التشابهات بين الأدب والفنون الأخرى على ما مرّ ذكره، بل هنك أيضا البناء والعمارة. ومن يمرّ بعينيه فى المكتبات العامة

على الأرفف المخصصة لكتب تاريخ الأدب ونقده فسوف يعثر على عناوين مثل: "بناء القصيدة عند الشاعر الفلاني أو فى العصر العلاّنى" أو "بناء الرواية" مثلا. وفى العقود الأخيرة كانت هناك ضجة مُصِمَّة للآذان تتحدث عن "البنيوية" منهجا فى نقد الأدب، وبخاصة فى مجال الأسطورة والقصة، مما يدل على أن ثمة علاقة بين الأدب وفن البناء كذلك.

ونبدأ بالشعر حيث نرى ابن قُتَيْبة مثلا فى القرن الثانى الهجرى يحاول استخلاص التصميم البنائى الذى كانت تجرى عليه القصيدة العربية القديمة فى كثير من نماذجها، إذ لاحظ أن الشعراء الجاهليين عادةً ما يفتتحون قصائدهم بالوقوف على الأطلال والبكاء عندها جاعلين ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها بحثا عن الماء والكلإ ، ثم ينتقلون من هذا إلى النسيب وشكوى الوجد وألم الفراق بغية استمالة الأسماع والقلوب، لأن الحب والحديث عنه مما تَلَذّه النفوس. فإذا استوثقوا أنهم قد ملكوا أعنَّة الأسماع والقلوب عَقَّبوا بذكر ما يستوجب حقوقهم عند من يقصدون مَنْحَهم فوصفوا رحلتهم ومشاقَّها. حتى إذا ما اطمأنوا أنهم مهَّدوا السبيل إلى قلوب ممدوحيهم دخلوا فى المديح وفضَّلوهم على أشباههم وحرَّكوا أَرْيَحِيَّتهم...وهكذا. وعليهم أثناء ذلك أن يَعْدِلوا بين الأغراض فلا يُغَلِّبوا قسما على قسم

آخر ولا يُطِيلوا فيُمِلّوا أو يُقَصِّروا فيُخِلّوا...إلى آخر الشروط التى طالب بها هذا الناقد الكبير شعراءنا القدامى كى يحوز شعرُهم قبولَ المتذوقين الخبراء ورضاهم[٢٣].

وقد ظل كثير من الشعراء يُخْلِصون لهذا البناء الذى استخلص تصميمَه ناقدُنا القديمُ وأوجب اتّباعَه بخطوطه العامة وتفاصيله معا، ثم ظهر من بين الشعراء من حاول الخروج على هذا النهج ساخرا منه ومتهكما بمن ينسجون على منواله، كأبى نُوَاس، الذى تململ فى بعض أشعاره من هذه المواصفات، وإن خضع لها فى كثير من قصائده رغم ذلك... إلى أن جاء العصر الحديث فرأينا كيف أخذ هذا التصميمُ يشحب قليلا قليلا حتى انتهى به المطاف إلى التوارى تماما، وأضحت القصيدة تدور حول موضوع واحد، ويظللها جو نفسى واحد، وربما لم يكن الموضوع الذى تعالجه أكثر من خاطرة أو حالة نفسية...إلخ، وذلك بفضل الدعوات المُلِحَّة عند عدد من الشعراء إلى استبدال ما سَمَّوْه: "الوحدة العضوية" به، وعلى رأس هؤلاء الناقد والشاعر العملاق عباس محمود العقاد فى الكتاب الذى ألفه هو وصديقه إبراهيم المازنى فى شبابهما مطلع العِقْد الثالث من القرن المنصرم وسمياه: "الديوان فى الأدب والنقد". وكان رأيه، رحمه الله، أن القصيدة عند شوقى لا تزيد عن أن تكون كومة من الرمل المتهايل، ومن ثم فمن الممكن

تقديم ما نشاء من أبياتها أو تأخيره حسبما يحلو لنا دون أن يختل لها نظام، على حين أن القصيدة الحقة ينبغى أن تكون "كالبناء المقسَّم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزايله"[٢٤].

على أن بناء القصيدة لا يتعلق فحسب بما تتناوله من موضوعات، بل هناك أيضا البناء الموسيقى. ومعروف أن القصيدة العربية ظلت أعصرًا طويلةً تسير على وتيرة الوزن الواحد والقافية الواحدة من أولها إلى آخرها، ثم جَدَّتْ بعد ذلك أبنية موسيقية أخرى فكانت المزدوجات والمسمَّطات والموشَّحات والرباعيات، وهى طُرُزٌ من البناء الموسيقى أكثر تعقيدًا من البناء القديم ذى اللون الواحد. ثم جاء العصر الحديث فاعترى القصيدةَ العربيةَ تطورٌ عنيفٌ حادَ بها عن اتباع البحور الخليلية إلى الاكتفاء بتكرار تفعيلة واحدة من التفاعيل التى تتكون منها هذه الأبحر تكرارا يختلف من سطر إلى سطر دون نظام مطَّرد: فمرةً يُكْتَفَى بإيراد التفعيلة مرة واحدة فى سطر من السطور، لنفاجَأ بها وقد تكررت خمسًا مثلا فى السطر الذى يليه، ثم ثلاثًا أو ستًّا أو ثمانىَ فى السطر الذى بعد ذلك...وهلم جرا. وعلى نفس النحو من اللانظام تجرى تقفية القصيدة. وقد أُطْلِق على هذا اللون الجديد من الإبداع الشعرى: "شعر التفعيلة" أو "الشعر الجديد".

وكما أن هناك بناءً للقصيدة، كذلك هناك بناءً للعمل القصصى، فهو مجموعة من الحوادث آخذٌ بعضها برقاب بعض بحيث يكون كل منها نتيجة طبيعية لما سبقه وعلّة منطقية لما يليه، وهذه الحوادث تقع مِنْ أو لأشخاصٍ من البشر صفاتهم وقدراتهم كصفاتِ الناس من حولنا وقدراتهم، وتُحَرِّكهم نفس البواعث والدوافع التى تحرك هؤلاء. ولا بد أن يكون هناك اتساق بين تصرفات هؤلاء الأشخاص وأفكارهم وكلامهم وبين ظروفهم الاجتماعية والنفسية ومستواهم العقلى والثقافى والذوقى. كذلك ينبغى مراعاة مبدإ الاختيار والتركيز، إذ يستحيل نقل الحياة كما هى فى الواقع اليومى بكل تفاصيلها، ومن هنا قيل إن المطلوب هو "الإيهام بالحياة" لا نقلها نقلا أمينا لا يغادر صغيرة منها ولا كبيرة إلا أحصاها. وينبغى، بالإضافة إلى هذا، العملُ على إقامة توازن بين عناصر الفن القصصى من سرد وحوار ووصف وتحليل، وكذلك بين بدايته ووسطه وخاتمته..إلخ. ومن الأعمال القصصية ما يكون تصميمه مطابقا لمجرى الزمن الطبيعى، أى يبدأ من أبعد نقطة فى الماضى ثم يتقدم مع الحوادث إلى الأمام، إلى أن تنتهى القصة. وهناك تصميم قصصى آخر يسير عكس هذا الاتجاه، أى من نهاية القصة إلى أولها، ليعود فى خاتمة المطاف إلى نهايتها كرةً أخرى.

ومن التصميمات ما يتخذ شكلا حلزونيا، إذ تتفرع من القصة الرئيسية قصة أخرى، وهذه تتفرع منها قصة ثالثة...وهكذا.

وفى الفترة الماضية اهتم فريق من النقاد بالوصول إلى البنية العميقة فى الإبداع القصصى. وهى، حسبما يقولون، بنية واحدة فى كل الأعمال القصصية، وإن اختلفوا بعد ذلك فى تحديد هذه البنية. ومن ذلك مثلا البنية التى توصَّل إليها جوليان جريماس، وخلاصتها أن أى عمل قصصى يتكوَّن، لا محالة، من أربعة عناصر أو وحدات هى: الخروج، ثم العهد الذى يأخذه البطل على نفسه ويلتزم من خلاله ببلوغ الهدف، ثم العقبات التى تعترض طريقه ويغالبها حتى يذلِّلها، ثم أخيرا بلوغه الغاية التى كان يضعها نصب عينيه ليعود بعدها من حيث أتى[٢٥].

من هذا يتبين لنا ثراء الإبداعات الأدبية وقدرتها الواسعة على نقل الحياة صوتًا وصورةً وحجمًا وحركةً وخطًّا ولونًا وبناءً، نقلاً موحيًا يثير المشاعر ويحفز الأفكار ويحرّض النفوس ويرجّ الضمائر ويستفز الأفراد والمجتمعات ويغير حركة التاريخ...إلخ. وكل ذلك بفضل تلك الأداة الصغير البسيطة، أداة الحرف، التى لا تخاطب حاسة واحدة أو اثنتين، بل تخاطب الحواس كلها لتصل عبرها إلى الخيال، الذى يترجم هذه الكلمة إلى صوت أو رائحة مثلا، وتلك العبارة إلى حركة أو

مشهد...إلخ، فتَمثُّل الحية أمام عين ذلك الخيال بكل حيويتها وعنفوانها وصخبها. وصدق الرسول الأكرم: "إن من البيان لسحرا"!

الهوامش

(١) انظر الفصلين الأولين من الكتاب المذكور/ دار الجليل/ دمشق/١٩٨٣م.

(٢) مجدى وهبة وكامل المهندس/ معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب/ ط٢/ مكتبة لبنان/ ١٩٨٤م/ ١٩٧.

(٣) النمل/ ٢٢. وهذا اللون من "الجناس" يمثل ملمحا بارزا من الملامح الأسلوبية فى رسالة ابن غَرْسِيَة الأندلسى التى وضع صاحب هذه السطور دراسة عنها فى بضع عشرات من الصفحات مرقونة على الحاسوب، وتنتظر النشر منذ أعوام غير قليلة.

(٤) الهُمَزَة/ ١.

(٥) الشعراء/١٦٨.

(٦) الصافات/١١٧- ١١٨.

(٧) آل عمران/ ٧٨.

(٨) كريمة زكى مبارك/ زكى مبارك ناقدا/ دار الشعب/١٩٧٨م/ ٧١.

(٩) انظر هذه الخَصِيصة فى شعر ربيعة الرَّقِّىّ فى الفصل الذى كسرتُه عليه وعلى ديوانه فى كتابى "شعراء عباسيون" (دار الفكر العربى/ ١٤٢١هـ ـ٢٠٠٠م/ ١١٢ وما بعدها).

(١٠) حيث تكررت العبارات التالية: "إن فى ذلك لآية، وما كان أكثرهم مؤمنين* وإن ربك لهو العزيز الرحيم"، "وتركنا عليه فى الآخِرين* سلامٌ على..."،

"ولقد يسَّرْنا القرآن للذكر، فهل من مُدَّكِر؟"، "فبأىّ آلاء ربكما تكـذّبان؟"، "ويلٌ يومئذٍ للمكذّبين" فى السور المذكورة على التوالى.

(11) Devin Stewart, Saj` in the Qur`an: Prosody and Structure, Journal of Arabic Literature, Issue 21, P.133.

(١٢) انظر د. محمد النويهى/ الشعر الجاهلى- منهج فى دراسته وتقويمه/ الدار القومية للطباعة والنشر/ ٤/ ٨٢- ٨٤.

(١٣) فاطر/ ٣٧.

(١٤) انظر كتابيه: "مشاهد القيامة فى القرآن"/ ط٧ / دار المعارف / ١٠٠- ١٠١، و"فى ظلال القرآن"/ ط١١/ دار الشروق/ ١٤٠٢هـ ـــ ١٩٨٢م/ ٥/ ٢٩٤٥. على أنه لا بد من القول بأن سيد قطب لم يفصّل الكلام على هذا النحو، بل التفصيل من عندى أنا.

(١٥) انظر كتابه "مبحث فى علم الجمل"/ ترجمة د. أنور عبد العزيز/ ٢٧٥.

(١٦) د. على شلق/ العقل فى التراث الجمالى عند العرب/ دار المدى/ بيروت/ ١٩٨٥م/ ٢٦٢- ٢٦٣.

(١٧) من قصة "الشيخ محمد اليمانى" من مجموعة "يحكى أن".

(١٨) انظر فى ذلك د. محمد مندور/ الأدب ومذاهبه/ دار نهضة مصر/ ١٠١- ١٠٢، و Magdi Wahbah, A Dictionary of Literary Terms, Librairie du Liban, Beirut, 1979, PP. 384-385; The Oxford Compagnon to French Literature, Oxford, 1969, PP.539- 540; J. A. Cudden, A Dictionary of Literary Terms, PP.471-472; Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics, England Edition, 1979, PP. 599-600; and Oxford Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press, 1966- P. 161.

(١٩) غير مفاضة: ضامرة البطن، دقيقة الخصر. البيضة: الدُّرَّة. السجنجل: المرآة. المطفل: ذات الطفل. الرئم: الظبى. نصَّته: رفعته. الفرع: الشعر. المتن: الظهر. المدارى: الأمشاط. الكشح: الخصر. الجديل: الحبل المجدول. الأنبوب: ساق نبات البردى. اسبكرَّتْ: مشت مختالة.

(٢٠) ساهم الوجه: قليل لحمه. السرحان: الذئب. المنصلت: المضى. الطرف: الكريم الأصل. الخاظى: الكثير اللحم. الطريقة: سلسلة الظهر. شفَّه: أنحله. التذبيل: النحافة. يلُوح: يغير بياضه إلى حمرة. أُيسٌ به: نودى. العُوج: القوائم. البراطيل: الحجارة المستطيلة، والمقصود حوافر الفرس. الكَفْت: القبض. استرغبن: أكثرن من العَدْو.

(٢١) الشَّعف: المكان المرتفع. المشنف: لابس الشُّنف، وهو القُرْط. وَضَفَ: غَنَّى.

(٢٢) د محمد حسين هيكل/ فى منزل الوحى/ ط٢/ مكتبة النهضة المصرية/ ١٩٥٢م/ ٢٠١.

(٢٣) انظر ابن قتيبة/ تحقق أحمد محمد شاكر/ دار المعارف/ ١ / ٧٤- ٧٦.

(٢٤) الديوان فى الأدب والنقد/ ط٣/ دار الشعب/ ١٣٠- ١٣٢.

(٢٥) انظر د. نبيلة إبراهيم سالم/ نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة/ النادى الأدبى بالرياض/ ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م/ ٦١- ٦٩، وكذلك مقالها "البدايات الأولى للتأليف القصصى"/ مجلة "الأقلام" العراقية/ نوفمبر ١٩٧٥م. ويجد القارئ مناقشة للمنهج البنيوى فى الفصل السادس من كتابى "مناهج النقد العربى الحديث" / دار الفكر العربى/ ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م/ ٢٠٥- ٢٤٩. أما رأيى فى هذا اللون من التحليل البنيوى للأعمال القصصية فيجده بدءًا من ص ٢٢٣ من الكتاب المذكور.

فهرس الكتاب

رقـم الإيـــداع : ١٥٩٤٥ / ٢٠٠٤

الترقيم الدولي .I.S.B.N : 7 - 1655 - 17 - 977

المنار للطباعة

القاهرة ت : ٢٩٦٤٨٤٤ ٠٢

الغلاف تصميم : م/ عصام عبد المعطي

الغلاف الأخير : صورة المؤلف

بريشة سلوى الصغيرة

د. إبراهيم عوض (آداب عين شمس)

دكتوراه من جامعة أوكسفورد ١٩٨٢م

له عدد من المؤلفات النقدية والإسلامية منها:

- معركة الشعر الجاهلى بين الرافعى وطه حسين
- المتنبى ـ دراسة جديدة لحياته وشخصيته
- لغة المتنبى ـ دراسة تحليلية
- المتنبى بإزاء القرن الإسماعيلى فى تاريخ الإسلام (مترجم عن الفرنسية مع تعليقات ودراسة)
- المستشرقون والقرآن
- ملذا بعد إعلان سلمان رشدى توبته؟ دراسة فنية وموضوعية للآيات الشيطانية
- الترجمة من الإنجليزية ـ منهج جديد
- عنترة بن شداد ـ قضايا إنسانية وفنية
- النابغة الجعدى وشعره
- من ذخائر المكتبة العربية
- السجع فى القرآن (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)
- جمال الدين الأفغانى ـ مراسلات ووثائق لم تنشر من قبل (مترجم عن الفرنسية)
- فصول من النقد القصصى
- سورة طه ـ دراسة لغوية أسلوبية مقارنة
- أصول الشعر العربى (مترجم عن الإنجليزية مع تعليقات ودراسة)
- افتراءات الكاتبة البنجلاديشية تسليمة نسرين على الإسلام والمسلمين ـ دراسة نقدية لرواية "العار"
- مصدر القرآن ـ دراسة لشبهات المستشرقين والمبشرين حول الوحى المحمدى
- نقد القصة فى مصر من بداياته حتى ١٩٨٠م
- د. محمد حسين هيكل أديبا وناقدا ومفكرا إسلاميا
- سورة النورين التى يزعم فريق من الشيعة أنها من القرآن الكريم ـ دراسة تحليلية أسلوبية
- ثورة الإسلام ـ أستاذ جامعى يزعم أن محمدا لم يكن إلا تاجرا (ترجمة وتفنيد)
- مع الجاحظ فى رسالة "الرد على النصارى"
- محمد لطفى جمعة ـ قراءة فى فكره الإسلامى
- إبطال القنبلة النووية الملقة على السيرة النبوية ـ خطاب مفتوح إلى الدكتور محمود على مراد فى الدفاع عن سيرة ابن اسحاق

- سورة يوسف ـ دراسة أسلوبية فنية مقارنة
- سورة المائدة ـ دراسة أسلوبية فقهية مقارنة
- المرايا المشوّهة ـ دراسة حول الشعر العربى فى ضوء الاتجاهات النقدية الجديدة
- القصاص محمود طاهر لاشين ـ حياته وفنه
- فى الشعر الجاهلى ـ تحليل وتذوق
- فى الشعر الإسلامى والأموى ـ تحليل وتذوق
- فى الشعر العربى الحديث ـ تحليل وتذوق
- موقف القرآن الكريم والكتاب المقدس من العلم
- أدباء سعوديون
- دراسات فى المسرح
- دراسات دينية مترجمة عن الإنجليزية
- د. محمد مندور بين أوهام الادعاء العريضة وحقائق الواقع الصلبة
- دائرة المعارف الإسلامية الاستشراقية ـ أضاليل وأباطيل
- شعراء عباسيون
- من الطبرى إلى سيد قطب ـ دراسات فى مناهج التفسير ومذاهبه
- القرآن والحديث ـ مقارنة أسلوبية
- اليسار الإسلامى وتطاولاته المفضوحة على الله والرسول والصحابة
- محمد لطفى جمعة وجيمس جويس
- "وليمة لأعشاب البحر" بين قيم الإسلام وحرية الإبداع ـ قراءة نقدية
- لكن محمدا لا بواكى له ـ الرسول يهان فى مصر ونحن نائمون
- مناهج النقد العربى الحديث
- دفاع عن النحو والفصحى ـ الدعوة إلى العامية تطل برأسها من جديد
- عصمة القرآن الكريم وجهالات المبشرين
- يعيش سيبويه، وتعيش لغة القرآن ـ وكيل وزارة الثقافة يفتح النار على الفصحى وينادى بسقوط سيبويه
- فى الأدب وتذوقه
- الفرقان الحقّ: فضيحة العصر ـ قرآن أمريكى ملفق